

中国古代文体学研究丛书

明清小说评点

林岗 著

Mingqing Xia
Pi

北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



丛书主编

吴承学 彭玉平

Mingqing Xiaoshuo Pingdian



定价：26.00元

中国古代文体学研究丛书

明清小说评点

Mingqing Xiaoshuo Pingdian

林岗 著

北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

明清小说评点/林岗著.—北京:北京大学出版社,2012.9
(中国古代文体学研究丛书)
ISBN 978-7-301-21149-6

Ⅰ.①明… Ⅱ.①林… Ⅲ.①古典小说评论-中国-明清时代
Ⅳ.①I207.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第193965号

书　　名:明清小说评点
著作责任者:林　岗　著
责 任 编 辑:任　慧
标 准 书 号:ISBN 978-7-301-21149-6/I·2507
出 版 发 行:北京大学出版社
地　　址:北京市海淀区成府路205号　100871
网　　址:http://www.pup.cn
电　　话:邮购部62752015　发行部62750672　编辑部62767315
　　　　出版部62754962
电 子 信 箱:pkuwsz@yahoo.com.cn
印 刷 者:三河市北燕印装有限公司
经 销 者:新华书店
　　　　965毫米×1300毫米　16开本　12.75印张　178千字
　　　　2012年9月第1版　2012年9月第1次印刷
定　　价:26.00元

总　　序

在中国著名的综合性大学中，中国古代文学这个传统学科都堪称历史悠久、积淀深厚。中山大学的古代文学学科也不例外——她的历史与孙中山先生所创立的中山大学（初名广东大学）同样悠久。鲁迅、郭沫若、陈中凡、方孝岳、容庚、商承祚、詹安泰、董每戡、王起等名字让我们回忆起来充满着自豪感。

然而，对后人来说，学科辉煌的历史与丰富的遗产同时也是压力。我们站在前人的肩膀上，固然占了“便宜”，但也像是站在海拔极高之处，每一步攀升都异常艰难。仰望前辈，如何既继承学术传统又有所发展，是我们一直思考的问题。

当今，“独创”二字已经成为各个社会阶层的流行语。不过，各个领域不同，不同学科有异：有些贵在创造发明，有些偏重发掘发现。有些可能是“独创”，有些则只能是“独特”。对于人文学者来说，我们似乎很难以创造发明自诩；形态上的“新”与“旧”也难以用来判断学术价值的高下。所谓“创新”，未必意味着对于传统的抛弃。按照清代学者纪昀评点《文心雕龙》的说法，在历代文坛上，“新声”可能成为“滥调”，“旧式”也可能成为“新声”。新与旧不是绝对的，是会互相转化的。在传统断裂的时代，挖掘与发现传统文化资源，也是颇有价值的事。

在中国文学批评史中，文体学就是传统的学术资源。“以文体为先”是中国古代文学批评与文学创作的传统与原则。中国文体学成熟相当早，《文心雕龙》在文体学方面已经相当精深而自有体系，此后的文体学可谓久盛不衰。但近代以来，西学东渐，中国文体学日益式微，甚至被人所淡忘。从 20 世纪 80 年代起，在新的学术观念推动下，文体学研究成为

古代文学研究的新视角之一。近年来,文体学研究更是越来越受到中国文学学术界的重视,成为一个极具研究价值的前沿学术领域和备受关注的学术热点。

尊重古代文学的历史事实,回到文体的历史语境,将文学观念和理论建筑在具体文学史实之上,以中国"文章学"的观念来"发现"、诠释和演绎中国文学自己的历史,尽可能消解自新文化运动以来套用西方文学分类法研究中国传统文学造成的流弊——这是近年来中国文学研究源于自身需要与反思所形成的重要发展趋势,也是中国文体学兴盛的背景。这一兴盛具有丰富的学术史意义,它标志着古代文学学术界的两个回归:一个是对中国本土文学理论传统的回归;一个是对古代文学本体的回归。

回归本土与本体,并不意味着满足于回归到"旧式"那里去。我们强调回归到中国文化与文学的原始语境与内在脉络,同时又不能也不可能排除现代意识。西哲曾云:"人不可能两次踏进同一条河流。"虽然,中国文体学之复兴,为"古人之旧式,转属新声",但可以肯定的是,这种作为"新声"的"旧式"已经完全不可能与古代的文体学相同。我们要站在21世纪的学术高度来研究中国文体学,回到中国文体的历史语境,但又不仅仅是要回到刘勰等古人的理论,同时必须具有当代的学术意识,反映出当代的学术眼光、学术水平与境界。

作为国家级重点学科,中山大学古代文学学科必须有自己鲜明的特色,有受到学界认可的学科方向。中国古代文体学研究就是近年来我们凝聚力量、重点建设的研究方向。经过多年的努力,它已经成为本学科影响最大的方向之一。同仁们在古代文体学研究方面成果丰硕,除了发表了大量论文之外,还撰写了不少专著,同时,也承担了一系列国家级和省部级科研项目,尤其是国家社科基金重大项目"中国古代文体学发展史",为了及时反映这些研究成果,我们组织出版这套"中国古代文体学研究"丛书。

本丛书是开放与持续的。作者除了中山大学古代文学学科的教师，还有其他高校教师与学界同仁。所收成果以中国文体学研究为重点，兼及相关领域的研究。我们希望能不断地吸收中国文体学研究成果到本丛书中来，共同推进中国古代文体学研究的发展。

吴承学

2010 年 12 月于康乐园郁文堂

目　录

第一章
序　论

明朝自弘治(1488—1505)以后,由文人改编、修订、增删、整理、出版先前民间流传的平话、演义等所谓"稗官小说"的活动渐趋活跃,特别是嘉靖(1522—1566)、万历(1573—1619)两朝,这种文学活动达到了历史上最繁荣的程度。文人对民间的原始素材、先行故事的加工修订,不同于今天由作者个人单独进行的文学创作。它一方面是修订者、整理者的个人努力,正是这些文学素养良好的文人参与修订、整理,才将故事提高到具有完整而自觉的艺术构思的水平;另一方面先前民间流传的底本也提供了充分的基础。这种在流传底本基础上修订、整理的文学活动是那个年代文学创作的重要方式。我们今天读到的明代最脍炙人口的几部作品,就是在这一阶段最终定形并以"最完整的形式流传于世"。[1]《水浒传》的版本繁杂,根据明人的笔记资料,嘉靖年间已有包括一百零八条好汉全套故事的百回本流传。[2] 但嘉靖本现今只有残本传世,不能窥见全豹。现存的全本繁本《水浒传》是万历三十八年(1610)容与堂刻本《李卓吾先生批评忠义水浒传》和万历四十二年(1614)袁无涯刻印的一百二十

---

① "四大奇书"的写定年代,除《金瓶梅》、《西游记》较易确定外,至于《水浒传》和《三国演义》学界多有不同意见。如以"写定本"作标准,我认为浦安迪的"16 世纪"说是有相当道理的。故本文从浦说。见《明代小说四大奇书》,沈亨寿译,中国和平出版社,1993 年,第 1 页。浦氏原文是:"Four of the most beloved works of tranditional Chinese fiction came into circulation in their most fully developed forms." Andrew H. Plaks:The Four Masterworks of the Ming Novel. Princeton University Press,Princeton,New Jersey, 1987,p. 3.

② 郎瑛《七修类稿》、田汝成《西湖游览志余》、李开先《一笑散》都提到过《水浒传》故事,李开先还特别提到该书有 20 册,刚好符合所知繁本长度。

回本《李卓吾评忠义水浒全传》。《三国演义》的版本流传情况更加复杂，目前所见最早的是“嘉靖本”，但现今留下蒋大器为《三国志通俗演义》作的一篇序文，写于弘治七年(1494)。“嘉靖本”之后，各种翻刻本不断问世，可谓争奇斗艳，层出不穷。《西游记》最早的刻本是万历二十年(1592)陈元之序的世德堂本，后天启、崇祯间又有叶昼托名李卓吾批评的足本《西游记》。《金瓶梅》最早刻本出现于万历四十五年(1617)，为东吴弄珠客作序的《金瓶梅词话》，后有崇祯绣像本。除了以上四种被清初及后来人称作明代“四大奇书”之外[①]，还有冯梦龙改编、整理民间流传故事和仿话本体例创作的“三言”，以及凌蒙初创作的“二拍”。这两种书均出版于天启、崇祯年间。以上所提到的只不过是明代中晚期最有代表性的小说，如果我们不是狭义地理解文学创作，此足以证明有明一代的中晚期是历史上“稗官小说”纷陈杂呈的繁荣时期。

“四大奇书”之中，除《西游记》、《金瓶梅》可定为嘉靖、万历间作品而无甚争议外，至于《三国演义》、《水浒传》出现的年代，哪怕一个比较模糊的年代界定，在学术圈内远未取得一致的看法。一般把它们定为明初作品，更有的定为元末作品。[②] 浦安迪主要根据现今这两部作品的版本流传情况，根据作品本身的体例和它们的长篇虚构叙事文的文学特征，而不是根据前人只言片语的记载或作者生平一鳞半爪的资料，将嘉靖、万历年间定为它们以“最成熟的面貌问世”的时间，即“写定本”问世的时间。[③] 也就是说，明代的中晚期代表了两部作品版本演化史上最重要的时期，我们今天所看到的作品样貌就是那时文人修订、整理的结果。在确定“四大

---

① “四大奇书”一说，最早见李渔为毛氏父子评点《三国志演义》作的序文。文曰：“尝闻吴郡冯子犹赏称宇内四大奇书，曰《三国》、《水浒》、《西游》及《金瓶梅》四种。余亦喜其赏称为近是。”序文作于康熙十八年(1679)。见《李渔全集》第十卷，浙江古籍出版社，1992 年，第 1 页。

② 章培恒、骆玉明主编《中国文学史》第六编《元代文学》之第七章，简单陈述了他们所据的理由，认为把这两部作品“编入元代文学比较合理”。见该书下卷，复旦大学出版社，1996 年，第 174 页。

③ 浦安迪整部书的分析都在证明他“16 世纪文人小说”的论点。在他看来，根据目前的资料，从作者生平年代决定作品成书年代的思路是毫无意义的。只能断定何时是版本演化史上最重要的时间。见《明代小说四大奇书》的浦氏《序文》，沈亨寿译，中国和平出版社，1993 年。

奇书”版本演化年代的基础上，浦安迪提出“16 世纪文人小说”(literati novel)这一富有启发性的概念。他的核心看法可以综合如下：以“四大奇书”为代表的明小说文类，是一种文化界的产品而不是一种只流行于下层社会的民间作品；这个看法并不否认文人小说脱胎于通俗的民间故事、平话和说书，而在于强调明文人熔铸、改造民间传统，从中创造出崭新的散文小说文体。因此，这些文学体裁反映了文人的思想抱负、美学趣味，其字里行间的遣词造句，字缝里的深远寓意，也要从文人惯用的技巧修辞手法获得解释。[①] 浦安迪将“四大奇书”看成是严肃小说而不是通俗小说，这对本书将要讨论明清之际的评点学是富有启发意义的。事实上，浦安迪也坦率承认他关于文人小说的看法得益于那个时代的小说评点家。评点家早已指明读者不可以将这些天地之间的“妙文”视作弹词、平话一类的东西。

是否将“四大奇书”和类似的作品称作“文人小说”恐怕仍有不同意见。但这些小说有相当浓厚的文人色彩和文人性是一个不争的事实。本书在浦安迪论点的基础上，将问题扩展到探讨明清之际的小说评点学。稗官小说的不时冒出和评点家对它们的持久兴趣在这里牵涉两个相互关联的问题。第一，知名和不知名的好事者修订、改编、整理那些先前不见经传稗史小说和后来评点家对这些新出现版本的热心评点，都属于明中晚期和明清之际文人文化的现象。事实上，那个时代是多少乖离正统的文人文化特别活跃的时期，构成了多姿多彩的晚明文人文化。我们只有在这个视角下观察作品及其评点，才可能作出符合事实的解释。如果我们不是循文人文化现象而是循通俗文化的视角看待它们，就会有许多地方解释不通。例如，对小说表现出来的文人价值观和美学趣味的把握，评点家对小说本文释义作出的种种褒扬和贬斥，就不可能有通透的认知。

---

① 参阅浦安迪《明代小说四大奇书》(沈亨寿译，中国和平出版社，1993 年)。浦安迪后来在《中国叙事学》一书中加强了他早先的论点，似有否认“奇书文体”与弹词、平话等通俗文体的联系的倾向，而认为“奇书文体”远宗史传文与神话。我相当认同“文人小说”(literati novel)的看法，但文人之作与通俗文体存在某种联系并非不自然。浦氏后来的看法似有过当之处。见浦安迪《中国叙事学》，北京大学出版社，1996 年。

第二,随着完善版本的出现和流传,评点家继起对之评点,表现了他们对文人价值观和美学趣味的认同。笔者有理由相信,评点家所以评点作品,与我们今天以文学批评为职业的学院式风格有不同的思想文化背景。他们不是站在职业的立场批评作品,而是站在文人的立场批评作品。评点家对文本的读解与文本本身价值观、美学趣味是一致的。这种对文本有深入认同基础上的批评,使得我们在远离古人的今天冀图重构评点家的批评体系,就必须紧密结合评点家当日所依赖的文本。本书的任务虽然只是探讨批评文本,但笔者深知其得当与否,在某种程度上取决于对作品文本的读解。因为两者所流露的世界观和趣味实在有太多的一致性,它们都是文人的产物。

小说评点大兴于明清两代,这是人所共知的事实。本书标出"明清之际小说评点学",意在把这个时期的评点学当做一个相对独立的阶段而加以研究。继好事者修订、改编、撰写稗官小说,对这些文本的诸家评点也稍晚面世。现存最早而完整的小说评点当数容与堂本《水浒传》,后又有袁无涯刻本,由于两本都题李卓吾批评,孰真孰伪,至今仍未有一致的意见。[①] 不过,究竟何本是李贽所批,抑或二本均非李贽评点,对我们探讨该时期的评点学并无重大影响。两本相较,一般认为容本评点比袁本更高明。[②] 崇祯十四年(1641),金圣叹终于完成积十数年心血批点而成的贯华堂本《水浒传》,以《贯华堂第五才子书》的名目刻印刊行。金本问世,竟然光芒覆盖他本。有清近三百年,金本成为唯一的通行本。人只知有贯华堂本而不知有他本。入清后顺治十五年(1658),金圣叹又刊行他晚年呕心沥血之作《贯华堂第六才子书》,即金本《西厢记》。金圣叹的这

---

① 陈洪《中国小说理论史》极辩容本为李卓吾评点。而王先霈、周伟民《明清小说理论批评史》持论几乎与陈洪相反。他们认为,容本评点不会是李贽所作,而袁本评点较接近李贽的思想,至少是参照了李贽原批加工而成。章培恒新版容与堂本《水浒传》序亦断容本评点不是李贽所为。笔者亦以为容本评点非李贽所为近是。见陈洪《中国小说理论批评史》,安徽文艺出版社,1992 年。又见王先霈、周伟民《明清小说理论批评史》,花城出版社,1988 年。章培恒:《容与堂本水浒传·序》,见《容与堂本水浒传》,上海古籍出版社,1988 年。

② 容本优于袁本,学术界并无异议。

两种评点都可以说是明清评点的扛鼎之作。《三国演义》的评点本,现存有余象斗、叶昼伪托李卓吾、钟惺、毛纶和毛宗岗父子、李渔五家。诸本之中,李渔评本最晚出。[1] 而李渔没于康熙十八年,批点当完成于此前。毛氏父子批点《三国演义》约完成于康熙五年(1666)。[2] 毛氏父子评本的影响也如金本一样,此评一出,诸本尽废。张竹坡评《金瓶梅》本即《皋鹤堂批评第一奇书金瓶梅》刻于康熙三十四年(1695)。由于张所据的是崇祯绣像本,张评本一出,人几不知有词话本。直到20世纪二三十年代,重新捡得词话本,世人方知还有更早的刻本。除上述评点本之外,还有陈继儒批点《列国志传》、徐渭批点《隋唐演义》、钟惺批点《东西两汉全传》《封神演义》《夷坚志》、汤显祖批点《艳异编》《虞初志》、叶昼托名李卓吾批点《西游记》、冯梦龙批点《情史》《石点头》、剑啸阁批点《隋史遗文》等。明清之际,文人谈论他们对稗官小说见解的,除了评点还有一批序跋、笔记、散论等。以上提到的诸种评点文字,当然仅仅是勾画了明清之际评点圈子的大致轮廓。但从这个粗略的轮廓也足以看出,文人们批点那些圣贤不齿的稗官小说,确在那时蔚成风气。谓之批点热,恐怕不为过分。

从上述简单罗列的资料中,我们可以得出如下几点看法。第一,前所未有的对批点小说的热衷,是继诸种作品问世之后开始的。说明文人的兴趣在相当程度上是受作品的感染。作品道出了他们心中的喜怒哀乐,传达出他们的人生感叹,故有此批点,能够形成一时的风气。第二,评点小说的风气跨越晚明延至清初。这当然是晚明风气的延续,或者可以说清初的评点只是晚明的余绪。清初社会风气正在改变,士人如顾亭林、黄宗羲、王船山等提倡经世致用,力纠明代的疏狂无学。加上清前中期康熙、雍正、乾隆均是勤政有为的君主,再配以防范、钳制的文化政策;人主风之于上,士大夫倡之于下,清代社会和士林中的这种新风气本不合适评

---

① 据肖欣桥的《点校说明》,《李笠翁批阅三国志》当成书于毛氏父子评本正式出版之后。"因为其中一部分眉批是照搬毛本夹批,有一部分眉批在毛批的基础上稍作增删或改写"。出处见《李渔全集》第十卷,第1页。

② 此处从王先霈、周伟民两氏考订之说,见两氏著《明清小说理论批评史》,花城出版社,1983年,第365页。

点学的生长。而清初仍然有水准相当不错的评点出现，这当然要追溯到晚明的风流余韵。评点大家之中，金圣叹和毛氏父子是由明入清的人，晚明的烙印自不待言。金圣叹纯粹是一个晚明文人，其思想、习惯、性格无一不显示出晚明特性。毛氏父子拘谨不少，思想性格与金圣叹亦有不同之处，但他们崇拜圣叹，并以金圣叹为师法榜样。只有张竹坡生于康熙九年(1670)，与晚明无甚直接瓜葛，但其时去明未远影响仍在。至于晚明的风气对他造成的具体影响，我们今天虽然不能确知其细，但从他对《金瓶梅》文本读解之中，可以推测大略。由于批评的滞后，晚明评点热伸延至清初，这就是本文为什么称"明清之际评点学"的原因。但事实上评点的风气是晚明造成的，它的出现要从晚明社会背景中寻找因由，才能解释。而晚明的风流余韵一收结，评点即归于沉寂，亦无有水准的评点问世。脂砚斋庶几可以比肩，但他是属于知情者的批评，和金圣叹诸人的情况不尽相同。所以，要理解明清之际评点学就一定要理解晚明社会的特殊背景。正是由于它与晚明社会风气的特殊关系，本书将明清之际的评点学作为一个相对独立的概念提出来，并把它同清初以后的评点区别开来。在本论以后各章，笔者会逐渐展开明清之际小说评点学这一概念，以求得对它清楚的认识。第三，诸种评点本流传至今，孰优孰劣，学者们已经得出基本一致的看法。金本《水浒传》和《西厢记》、毛氏父子本《三国演义》、张本《金瓶梅》与容与堂本《水浒传》是其中的翘楚。[①] 笔者承袭这种认识，在探讨明清之际小说评点学的时候，主要根据这几种评点本子而间及他本。对最优秀的这几种批评文本的读解，足以建立我们对明清之际小说评点学的核心观念。

最主要的文人小说即"四大奇书"出现并流传于16世纪，而最有水

---

① 元王实甫《西厢记》虽是曲本，但金圣叹并非从曲本的角度批评。金氏纯粹把它看成天地间一部妙文，其中与虚构叙述文道理相通的地方亦可以纳入讨论范围。浦安迪在《明代小说四大奇书》一书中，明言他对小说本文的释义，是取金本《水浒传》、毛氏父子本《三国演义》、张本《金瓶梅》的读解为首要解释框架。叶朗《中国小说美学》将上述三本单列加以讨论。而王先霈、周伟民《明清小说理论批评史》和陈洪《中国小说理论史》均单章论述金圣叹而并章论述毛氏父子与张竹坡。由此看来诸种评点本的优劣，学界无分歧意见，所存者见解深浅不同耳。

准和分量的小说评点则产生于17世纪。站在中国文论史的立场看,这是一个重要的时期。它在文学观念和理论方面的突破,不体现在传统的正宗文体——诗文而体现在其时尚属"文体卑下"的新兴文体——小说、传奇。有明一代在传统诗文理论的探幽发微方面,上不及宋元,下不逮有清,是一个比较呆板乏味的时期。无论明中期弘治至隆庆(1488—1572)以李梦阳、何景明为代表的前七子,还是稍后的以李攀龙、王世贞为代表的后七子,他们都没有化腐朽为神奇的诗文理论的原创力,只晓得一味标榜高古,效古法古。"文必秦汉,诗必盛唐"的复古主义文学主张,只表示他们诗文识见的鄙下。同期标举"唐宋八大家"的王慎中、唐顺之等"唐宋派",谈文也没有多少真正属于自己的见解。倒是他们对古文章法孜孜不倦的讲求和阐述,在间接的层面给后来的评点学积极的影响。明后期"竟陵派"钟惺、谭元春诸人,论诗求变更是走人鲁莽灭裂、刻剥古人的死胡同。论诗作文,只有明初宋濂、明中归有光稍有可取。晚明公安三袁"独标性灵,不拘格套"略有新鲜气象。与诗文理论的沉闷了无新意相反,嘉靖、万历以来不为流俗所拘有识有见的文人却在新兴的稗官小说、传奇等文体方面,开了一个前古未见的言说新天地。他们对业已成熟的叙事文体的独具只眼的精辟之见,他们对小说性质、功用、文体特征阐发和洞识,甚至对当时还为相当多的士大夫不屑一顾的稗官小说的兴趣,无疑表现了明代文论最有生气的一面,代表了明代文论最有创见的成就。当然,这里所谓文论的意思,不是在传统意义上的文章之论,而是文学理论的意思。

将明清之际的小说评点学放在中国文论发展史的宏观历程来考察,如果魏晋南北朝时期诗文理论阐发可以称作第一次"文学的自觉"的话,那么明清之际的小说评点就是中国文论史上第二次"文学的自觉"。魏晋南北朝时期曹丕、钟嵘、刘勰诸人论文谈艺辨别文体,厘定标准品评诗文,形成文论史上第一个对文学和文学性认识的高峰。但魏晋南北朝时期相当于现今文学意义的各种体裁还未完备。传奇戏曲还未产生,虽然

已有小说一词，但它并非具有一定故事长度的叙事文学的意思。[①] 而自小说、戏曲等新兴文体成熟以来，文人照旧品诗论文对此没有做出足够的批评反应，直到明清之际小说评点大盛，这种批评的空缺才填补过来。评点家的"文学自觉"不是体现在正宗文体方面，而是体现在颇受正统文人歧视的新兴文体。正是存在这一文体批评的补充，古典文论史上对诸种文体的批评才显得完璧无缺。评点家在 16 世纪文人小说批评的基础上建立起大致完整的小说批评体系：他们一方面阐发小说文体的文本意识，将小说与史传体文章区别开来，确立小说在文体学上的独立地位，这点颇相似于魏晋南北朝的"文笔之辨"。[②] 另一方面，他们阐释了小说作为虚构叙事文的文本特性和小说家的各种叙事章法。这方面评点家的探讨可以分为三个层次：追寻虚构叙事文整体结构的美学观念，这是在宏观层次把握小说文本的艺术特性；发掘叙事章法的各种文理安排，这种探讨颇相似于诗文理论中对"法"的阐释讲求，属于对小说文本细部"肌理组织"的探幽发微；探求小说的语文修辞的笔墨意趣，修辞层次在小说艺术中虽属至微的方面，但评点家以为这是极重要的一环，他们的探讨创见甚多。笔者认为，这三个层次即结构论、文理论、修辞论的阐发构成了评点家关于"文"即小说的文本特性的理论体系。明清之际的小说评点学作为一种古典的批评体系，体现了以文本为中心的多侧面批评的风格，它既有对"文"的深入探求，又有对"事"的纵横议论。评点中因文而起随事而生的纵横议论也是小说批评的一个重要方面，它贯串着"知人论世"的批评传统。小说评点对"事"与"文"的相对侧重看似相互分离，而实质在古人"文心"的概念下是统一的。广义地说，小说评点学也是一种叙事理论，它一方面与现代叙事学的基本思想存在相通之处，另一方面也有不同点。

---

① 小说一词最早见《庄子·外物》："饰小说以干县令，其于大达亦远矣。"但这里"小说"只是"琐屑之言"的意思（见鲁迅《中国小说史略》第一篇）。后又见于桓谭《新论》和班固《汉书·艺文志》。但班固时代的"小说"亦非今天小说的意思，而是指街谈巷语、野史笔记、遗文逸趣之类。唐以后虚构故事意义的小说产生之后，"小说"一词似兼指野闻笔记和虚构故事两义。

② "文笔之辨"是魏晋南北朝文学批评的热点之一，通过辨别"文"与"笔"的差异，辨别"文"与其他体裁的不同，从而达到对文学本性和特征的新认识。参阅刘勰《文心雕龙·总术》；萧统《文选·序》，见严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》之《全梁文》卷二〇。

它表现出强烈的叙事空间化的倾向。其别具一格的批评形式也是深具中国文化意蕴的。

“文心”是明清之际小说评点学的重要概念，它有二重基本含义：为文者之心（意图动机）；文本之心（即核心之心，指文本的文学特性）。而为文者之心又不仅仅与纯粹内心相关，在古人的思想里它是天地宇宙在人心中的见证。所以，“文心”又同天地之心、人文之心紧密相连。评点家自认的批评使命就是通过读解、评点小说重新体认、探究、阐发既至广至大又至隐至微的“文心”。文心浩茫，文心隐微，何处可见？一则见之于历代读者之心，而历代读者之心随生随灭，现已不复可寻；二则见之于评点家的批评文本，批评文本俱在而文心可觅。本论所作的研究就是对评点家阐发出来的“文心”作现代的读解。所谓现代的读解有三方面的含义：尽量客观地重构评点学即古人的批评体系；进而推究古人所应用的美学思想和原则；并在此基础上阐释评点学可能具有的现代意义。笔者虽然无可避免地使用今人的逻辑方法，但也期望此一逻辑框架能够清晰地勾画出明清之际小说评点学的轮廓，这项作于评点学产生三百余年之后今人的“复原”功夫，不免带有研究者本人的思维痕迹。但笔者也本着求真问学的初衷，小心读解，尽量避免穿凿附会，以求切近古人的本心。在读解古人的批评文本的时候，存在若干方法上的问题，需作解释。

古人的批评文本和它的文学文本存在异乎寻常的紧密关系。今人的批评由于采取西式的逻辑论述的框架，这种方式重在本身的逻辑自恰，批评文本有自己相对的独立性，小说评点却连这种相对的独立性都没有，因为古人采取的批评形式使它就像是寄生在小说文本里面一样。“寄生”一词并不仅指评点在形式上附着于小说文本，它离不得小说文本，而且更重要的是批评文本的释义往往需要结合、参照小说文本才能语义完整，并获得理解。稍为离开小说文本而只从批评文本的字里行间去推究评点家的释义，很可能不得其解，或者随意附会。而对小说文本的理解，随着时代的远去，今人和古人可能相差很远。笔者在阅读古人评点时深感索解不易，一个重要原因就在于两种文本的特殊关系。今人对此点要有深人

的体会才能避免无理忽略古人评点和随意附会古人评点的毛病，进而寻求索解之道。

评点本来是为阅读理解而创造的批评形式，当它成为历史陈迹的今天却遇到对它自身理解的困难。笔者认为今次能够带领我们穿越批评文本迷宫的引导，却是小说文本。而它当初也是一座迷宫，读者需要评点的引导才能穿越它。这是一件饶有趣味的事情。理解小说文本，需要借助评点；理解评点，反过来又需借助小说文本。借用版本考证的术语，这就是版本之间的“比勘”，各自都可以作为理解对方的工具。评点的释义固然有助于理解小说文本，但小说文本也有提示、补充、印证批评文本的作用。因为评点里的夹批不用说，就算回前和回后的总评，也是意（评点）随文（小说文本）生的。这“意”通常是不够完整的，需要参照小说文本才能补足古人的文意；或者由于年代久远，古人文意若明若暗，需要小说文本加以印证。因此，笔者在演绎古人评点的时候，会相当借重小说文本，以小说文本作为理解批评文本的重要参照。

古人评点和我们今人作文学评论一样，总是根据某些观念或美学原则进行的。这些观念或美学原则可能有充分的说明，但也可能作为不言而喻的前提隐含在批评文字的字里行间。尤其是那些已成圈子“共识”的观念和美学原则通常是不加说明的，而这些古人不加说明而又自认不言而喻的前提，正是构成了他们批评的基石。因此，一个批评文本的完整读解起码应当包含总结归纳批评文本的架构和推究其隐含的批评前提这样两个方面。其中，第一方面是比较经验性的归纳功夫，第二方面是分析发挥。但分析发挥必须建立在合理的归纳的基础之上。归纳是否合理，对古人批评架构理解是否得当，是分析发挥能否适当的前提条件。在对古人的批评架构理解错误百出的情况下，是不可能合理推究其隐含的美学原则的。古人不同今人，但今人很可能视古人如己，以想当然的态度看待古人，这就造成了读解时的附会和凿空。相对来说，以己意附会古人，放言高论，是今人比较容易犯的毛病。原因是不肯下气力去弄清事物的原委，疏理其中的前后头绪。很难想象在不还事物本来面目的情况下，可

以对它评头论足。我们必须看清事物的面貌，才可以推究它的肌理神气。对评点学也是这样，我们必须回到评点学中去，还它的本来面目，在这个基础上再发掘、推究古人未曾明言的观念前提和美学原则。如果说恰当理解古人批评架构是“取形”功夫，而推究隐含观念是“传神”功夫的话，“取形”与“传神”要有一个恰当的配合方能达出评点学的神貌。单有逼真的形则物象枯，而单求其神则画人变鬼。笔者在读解评点学的时候，深感两方面的轻重不易处理，然也只有尽力而为。

小说在古代属于委巷传闻、俚野琐屑之类，文体的尊卑地位根本无法与诗文相比。而对小说的评点更不被纳入谈诗说艺的“风雅”范畴，它与源远流长的诗话品评在许多文人的眼里根本就不是性质相同的东西。在正统的观念下，说诗解颐已属赏析之闲雅①，更何况笔涉君子不齿的说部。用今天的话来说，它不是正经的文学评论。诸家的说部评点虽然独步几乎三百年，却知音难觅。历史上，没有多少士大夫把评点看做正经的东西，它们免不了被归入下里巴人一类。今天，已经少人把诸如“四大奇书”这样的作品视作说书弹词一类的纯粹通俗读物，相反它们已经被当做代表中国文化精粹的经典之作。② 同样我们也应当把小说评点看做严肃的论文谈艺之作，在古典文学理论的王国里，小说评点是重要的一翼，哪怕它们的历史和分量都不如诗论文论。明清之际的小说评点学远非无聊琐屑的文字，它反映了那些谙熟经典、资深练达的文人学士的价值观念与美学理念。创造这些批评文字的评点家，与创造晚明多姿多彩的文人文

---

① 如果说诗、古文是属于立言不朽的“盛事”，品诗谈艺就是属于文人生活里的风雅谈资。古典文论批评史上第一部以诗话题名的宋欧阳修《六一诗话》开篇一句：“居士退居汝阴而集以资闲谈也。”他自画画像，作《六一居士传》，可推知旧时士大夫好风雅的心态：“六一居士初谪滁山，自号醉翁。既老而衰且病，将退休于颍水之上，则又更号六一居士。客有问曰：‘六一何谓也？’居士曰：‘吾家藏书一万卷，集录三代以来金石遗文一千卷，有琴一张，有棋一局，而常置酒一壶。’客曰：‘是为五一尔，奈何？’居士曰：‘以吾一翁老于此五物之间，是岂不为六一乎！’”《六一诗话》见《欧阳修全集》下册，中国书店，1986年，第1035页。《六一居士传》，见该书之《居士集》第四十四卷。

② 庞朴、刘泽华选了三十部古典代表中国文化的精粹，《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》在列。见庞朴、刘泽华主编《经典常读：代表中国传统文化精神的三十本书》，广西师范大学出版社，2006年。

化的诸位大家是同一批人，他们不比同时代其他领域的文人学士逊色。他们留下的小说批评文本与同时代其他经典著作一样都是那个时代的有力见证，也是我们当代一笔丰富的文化遗产。我们今天探讨评点学就应当将自己从评点不入批评正流的观念中解放出来。笔者相信只有穿透历史的迷雾，还评点学的本来面目，才能谈得上清理这笔丰富的文论遗产和发掘它们的现代意义。

第二章
晚明背景下的文人文化

明清之际小说评点学的兴起自然离不开晚明的历史背景，而在历史背景诸要素中，尤与晚明文人文化存在极其深厚的渊源关系。它本身就是这个时期文人文化的组成部分。如要求得对评点学通透的说明，则必须对那个时期的文人文化有深切的理解。在这一章里，笔者试图提出“晚明文人文化”的概念，作为理解明清之际小说评点学的背景因素。因为评点学表现出来的社会立场、思维方式、美学趣味、人生态度，都是植根于那个时代颇有点特殊的文人文化之中的。鼓吹俚野稗官、捉笔评点小说的文人，与直接写作、整理传奇、小说的文人本质上并无什么两样，他们对传统文化同样精熟练达。更广泛一点，在文学领域捉笔弄墨表现才能的文人与当时提倡“文人画”、埋头于私家历史著述、纵迹于山川名胜、热心于外来宗教的文人是同一批人。他们生长在相同的历史环境，面临着同样的理想与现实的冲突，一样地怀着抱负，希望效忠朝廷，对他们生长的社会有所贡献。只不过由于人生际遇不同，各自擅长不一，以至后来所达成的文化贡献千差万别。但这并不影响我们把他们看做有相对一致性的文人圈子，并根据当时的历史背景理解他们在文化上的创造。

文人文化是中国历史上屡见的现象，不但诗词歌赋、园林隐逸、声容美食可以归之于文人文化，而且林下讲学、考据经典也可以看做是古代文人文化的一种形态。因为“文人”的概念今古不同。古代士大夫是社会的中坚阶级，虽同为《左传》所谓“肉食者”、孟子所谓“劳心者”，但面目可以多变。在朝为官，在乡为绅，在野为学者、为文人。与今天专门从事写

作的文人是大不相同的。大体上,作为社会的中坚阶级统称士大夫,而在既不在朝做官又鲜治产业的时候,文人的那张面孔就显得更清楚些。或者说,士大夫在那样的情景下,所作所为就更像文人。当然鉴于士大夫的身份多变,历史上亦官亦学亦文人的士大夫大有人在。所以也不可在士大夫的文人与非文人之间划出截然的界限。这里讨论的晚明文人文化,一方面与历史上的文人文化有相同的一面,无论如何它是属于中国古代文人文化范畴的东西;但另一方面它又有自己独特的形态和特点。因为它是生长于晚明的历史背景里,独特的社会背景给晚明文人文化烙下与众不同的烙印。在晚明历史里,有三种因素是我们需要重点探讨的。这就是朝纲废弛、士林讲学之风盛和商品经济的活跃。朝纲的废弛使士大夫按儒家理想进行的经世事业遭受沉重的挫折;而求学问道、褒扬气节则在相当程度上塑造了晚明士大夫的精神气质和人文趣味;商品经济的活跃则拓展了士大夫的人生舞台,为演剧、出版乃至讲学游历等活动提供了经济条件,甚至间接影响了他们对社会、人生的看法和期待。当我们要了解晚明文人文化,进而了解小说评点学的时候,就必须细察晚明颇为独特的历史背景。

论到明代的经济,有一点必须切记:这是一个幅员辽阔的帝国,经济乃至政治的状况远不是处于平衡的态势,地区与地区之间存在着巨大的差别。明朝与唐宋以来形成的地区差局面大致相当,长江下游的东南地区富庶而西北西南地区穷瘪。晚明商品经济和贸易的活跃同样不排除西北西南等边陲地带经济、政治的破落乃至解体这样的事实。被正史当成万历朝武功骄人成绩的所谓"万历三大征"分别发生在西北的宁夏、西南的播州和东北。[1] 除"东征"是属于"御倭援朝"之外,其余都是地方武装集团的叛乱,叛乱所掩盖的正是经济和政治的破产与破败。而最终倾覆明朝的李自成斩木揭竿崛起于西北地区,更是说明了晚明边陲广大地区

---

[1] "万历三大征"是指万历二十年(1592)平定宁夏哱拜叛乱,万历二十一年(1593)至万历二十七年(1599)的"御倭援朝"和万历二十八年平定播州杨应龙叛乱。详见樊树志《万历传》有关章节,人民出版社,1993年。

民生穷困、经济崩溃的事实。所以，晚明商品经济的活跃、豪族巨贾的出现并不鲜见，是就帝国的东南地区而言的，即今浙江、江苏和安徽的徽州地区。晚明长江下游地区的经济活跃确实达到了历史上前所未有的程度。同时，贸易往来、财富集中、都市繁华并不排除乡村贫困、农民逃亡的一面。晚明商品经济的活跃，它不是一个社会在正常轨道上的经济繁荣和社会进步，准确地说，它是王朝衰落时的经济上的畸形局面。

谈到明中以后的经济，学者大都引用顾炎武《天下郡国利病书》引《歙县风土论》中的一段话：

> 寻至正德末嘉靖初，则稍异矣。出贾既多，土田不重。操赀交捷，起落不常。能者方成，拙者乃毁。东家已富，西家自贫。高下失均，锱铢共竞。相互凌夺，各自张皇。于是诈伪萌矣，讦争起矣，纷华染矣，靡汰臻矣。……迨至嘉靖末，隆庆间，则尤异矣。末富居多，本富尽少。富者愈富，贫者愈贫。起者独雄，落者辟易。资爱有属，产自无恒。贸易纷纭，诛求刻核。奸豪变乱，巨猾侵牟。于是伪诈有鬼蜮矣，讦争有戈矛矣，芬华有波流矣，靡汰有丘壑矣。[①]

商品生产和贸易的转趋活跃，在古代常常伴随着以土地为标志的财富的集中，由此而来的贫富分化也成为令人瞩目的社会现象。士人站在维持风教和朝廷整体利益的立场，对经济的这种变化多持痛心疾首的态度，顾炎武也不例外。"本富益少"就是事农致富的人少了；而"末富居多"就是以商业、贸易致富的人多。歙县又称新安，明代属徽州府管辖，此外还有休宁、婺源、祁门、黟县、绩溪五县，明代有"徽人多商贾"一说。[②]除徽州外，当时的苏州、扬州、南京、松江、吴县等，构成了帝国最为繁华富庶的经济中心区。如修于万历三年（1575）的江苏《通州志》说到明初以来风俗的变化，透出经济渐次活跃的信息："或谓江山控于吴越，风俗邻于

① 顾炎武：《天下郡国利病书》第九册《风宁徽》引《歙县风土论》，《续修四库全书》史部地理类，第596册，上海古籍出版社，第130页。

② 见顾炎武《天下郡国利病书》第九册《风宁徽》"论曰"之部。出处同上。

邹鲁,鱼盐之利,商贾多集。”承平日久,风俗替变:“今之时视平谷(疑为俗)时则又异矣。……服饰以靡丽相高,纨绔子弟,群游荡,纵酒博塞,携妓而遨;桀黠之徒,把持有司,窝匿逻者,阴肆报复,造作飞语,中伤善类,发伏告奸,淫贞缁白,日甚一日。”[①]通州在嘉靖年间是抗倭的战区,经济、民生均受战事的影响而凋敝。嘉靖末年战事平息,经隆庆(1567—1572)间短期休养生息,经济得到恢复。但从史志描述的经济活跃,我们可知是奢靡型消费的活跃。在一个投资机会不大,投资回报缺乏制度保障的社会,积累起来的财富大都流到纯粹的消费领域。所以,财富的积累在古代政治经济制度下必然引起消费的过度高涨。而我们则可以从关于奢靡风俗的记载中推知经济活动的频繁和活跃。从区域经济至明中叶以后的变化也可见当时商品经济的畅旺。

经济活动规模的扩大必然引起合作方式和分配方式的复杂化,明中叶以后出现了一些关于商贾活动的前所未有的记载。尚钺引沈思孝《晋录》:“平阳、泽、潞豪商大贾甲天下,非数十万不称富,其居室之法善也。其人以行止相高,其合伙而商者,名曰伙计。一人出本,众伙共而商之,虽不誓而无私藏。……故有本无本者咸得以为生。且富者蓄藏不于家而尽散之为伙计。估人产者,但数其伙计若干,则数十百万产可屈指矣。”[②]这种数人合伙行商共担风险共分所得或者雇佣劳力者进行生产、商业贸易的方式,《金瓶梅》、《三言二拍》等文学作品也有写到。[③] 在社会生活的层面,经商是致富最有效、最直接的方式。无怪乎野史俚闻所称富室者,无不以经商致之。谢肇淛《五杂俎》多处提到东南地区的畸形繁荣和商业与贸易的情况。谢肇淛是万历三十年(1602)进士,历任湖州推官、工部郎中、广西右边、布政使等职,游历既广,所说有相当可信度:

---

① 《通州志》卷二,风俗条,见《天一阁藏明代方志选刊》第四册,新文丰出版公司,第91页。

② 尚钺:《中国资本主义生产因素的萌芽及其增长》,田居俭、宋元强编《中国资本主义萌芽》,上册,巴蜀书社,1987年,第290—291页。

③ 《金瓶梅》第三十三回就写到西门庆与韩道国合伙开线铺,双方“三七分钱”。见张竹坡批点本《金瓶梅》,齐鲁书社,1991年,第504页。

富室之称雄者，江南则推新安，江北则推山右。新安大贾，鱼盐为业，藏镪有至百万者，其他二三十万，则中贾耳。山右或盐或丝，或转贩，或窖粟，其富甚于新安。新安奢而山右俭也。然新安人衣食亦甚菲啬，薄靡盐齑，欣然一饱矣，惟娶妓、宿妓，争讼，则挥金如土。余友人汪宗姬家巨万，与人争数尺地，捐万金；娶一狭邪如之，鲜车怒马，不避监司前驱，监司捕之，立捐数万金，不十年间，萧然矣。

海上操舟者，初不过取捷径，往来贸易耳；久之渐习，遂之夷国。东则朝鲜，东南则琉球、旅宋；南则安南、占城；西南则满刺迦、暹罗。彼此互市，若比邻然。又久之，遂至日本矣。夏去秋来，率以为常；所得不赀，什九起家。于是射利愚民，辐辏竞趋，以为奇货，而榷采之中使，利其往来税课，以便渔猎。[1]

连一些世家大族也“放下臭架子”，操贾为业。唐顺之论到当时新安的民生状况“新安土硗狭，田蓄少，人庶仰贾而食，即阀阅家不惮为贾。而程长君、少君亦间出为贾。他贾人率娄薮重钱，心计极毫厘，然占所进赀，顾或反薄。少君兄弟长者大度，尠筭计。尝东贾吴、北贾鲁，乃吴鲁人皆乐与少君兄弟游，益就之”[2]。福建、广东的沿海地区也是商业贸易频繁之地，“在昔州全盛时，番舶衔尾而至，其大笼江，望之如蜃楼屃赑，殊蛮穷岛之珍异，浪运风督，以凑郁江之步者，岁不下十余舶。豪尚大贾，各以其土所宜，相贸易得利不赀。故曰金山珠海，天子南库，贪者艳之”[3]。“又广州望县，人多务贾与时逐，以香、糖、果、箱、铁器、藤、蜡、番椒、苏木、蒲葵诸货，北走豫章、吴、浙，西走长沙、汉口；其黠者，南走澳门，至于红毛、日本、琉球、暹罗斛、吕宋、帆踔二洋，倏忽数千万里，以中国珍丽之物相贸易，获大赢利。”[4]检阅当时明人的著述，诸如此类的记载还

① 谢肇淛：《五杂俎》卷之四，地部二，上册，《中国文献珍本丛书》，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年，第151—152、160页。

② 唐顺之：《程少君行状》，《荆川先生文集》卷一五，《四部丛刊初编》集部，上海商务印书馆编印涵芬楼藏明万历刊本。

③ 屈大均：《广东新语》卷一五，下册，《货语》“黩货”条，中华书局，1985年，第432页。

④ 屈大均：《广东新语》卷一四，下册，《食语》“谷”条，第371—372页。

有很多，尤其是方志和野史笔记，前者如《苏州府志》、《杭州府志》、《松江府志》，后者如沈德符《万历野获编》、谢肇淛《五杂俎》、张瀚《松窗梦语》等。

明中叶以后商业和贸易的生气活泼和商贾巨富的出现与其说是资本主义萌芽或走向近代化性质的推进，不如说是朝政失控的结果。就帝国政制的本意是绝无企图，也无能力引导社会走向全面的商业化，或者顺此潮流推动市场经济。只不过由于承平日久，官僚怠政，贪污腐败，施政意图不能有效贯彻，致使民人中之有才能有条件者逾规乱矩，半靠辛勤，半靠巧取豪夺，而晋身巨富。经济的活跃从来就引起二重的后果，一方面是社会经济的繁荣，另一方面则是帝国政制的低落和道德的沦丧。经济的变化与稳定的社会秩序、淳朴的民风似乎已经形成了恶性的循环：秩序松弛、朝政失控才能使那些"势豪之家"、"衣冠之盗"发财致富；而财富增加并没有使各阶层分享经济的繁荣，反过来使既定的秩序受到这种来自内部的日益严重的挑战。在有明二百七十六年中，万历年间（1573—1620）是公认经济活跃、社会尚算安定的年份。而历史学家探究明朝的覆亡，却认为根子出在万历。[①] 经济回升、贸易频繁必然会与既定的政治经济秩序相冲突，例子就是嘉靖年间的平定"倭寇"事件。朝廷一直禁止民间的海运通商，律有明载，但实际上无法彻底执行。东南沿海的一些"奸豪"、"势豪"利用官府管辖的松弛，私做船只进行走私贸易，这是当时公开的秘密。因为利之所在，不同国籍的冒险家纷至沓来，以至走私贸易的规模越来越大。政府忍无可忍，终于重申海禁，派兵取缔民间的非法通商。但因走私贸易致富的"势豪"已经羽翼丰满。他们私组武装，勾结来自日本的"倭寇"，抢掠福建、浙江等沿海地区，爆发与政府军的冲突。后经胡宗宪、戚继光的镇压，开明的地方督抚奏请朝廷放宽海禁，事件在嘉靖末年渐息。[②]

---

① 孟森用"万历之荒怠"一语概括万历朝的政治，谈到明亡与万历的关系时说："明亡之征兆，至万历而定。"见《明清史讲义》，上册，中华书局，1981 年，第 246 页。

② 参阅黄仁宇《万历十五年》，中华书局，1982 年；戴裔煊《明代嘉隆间的倭寇海盗与中国资本主义的萌芽》，中国社会科学出版社，1982 年。

明朝的民间经济经过开国以来长期的沉寂至嘉靖、万历间而出现蓬勃的气象，引起历史学家自50年代起热烈讨论"中国资本主义萌芽的问题"。[①] 因对明中叶以后经济的认识间接关涉对晚明文人文化的估量，在此略陈笔者的看法。对于如何界定资本主义，学界似无定论。[②] 笔者认同这样的思路：从管理社会组织的技术层面去认识资本主义，它以商业组织的普及壮大能使国家做到数字上的管理；有一套法律和金融制度配合商业组织的运作并保障私人财产权及投资利益；提倡资金流通和人才活用，科技发明能够被社会共同使用。[③] 单有商人资本并不能构成资本主义的体制，正如一个嘉靖年间的商贾与一个15世纪的威尼斯商人其社会含义是完全不同的，他们各自的资本代表的社会分量存在天壤之别。像雇佣劳动、家族经商等例子征诸史籍，并非明中以后所仅见，早在战国两汉就已有之。孤立地看待它们，"萌芽"就不仅是明代而是远在纪元之前。但这样认识历史现象并无建设性的意义。论家所列举的明代"资本主义萌芽"，无非是史籍记载中富甲一方的巨贾豪族的出现、往来通商的频繁、平定"倭寇"事件与万历年间的"矿税"纠

---

① 当时许多历史学家都参与了这场讨论，如侯外庐、翦伯赞、吴晗、尚钺、黎澍、傅筑夫、傅衣凌等。（他们的有关文章收在田居俭、宋元强编《中国资本主义萌芽》一书中，巴蜀书社，1987年。）"中国资本主义萌芽"问题似起于毛泽东的一段话："中国封建社会内的商品经济的发展，已经孕育着资本主义的萌芽，如果没有外国资本主义的影响，中国也将缓慢地发展到资本主义社会。"（《中国革命与中国共产党》，见《毛泽东选集》第2卷，人民出版社，1952年，第620页。）史学家都同意"资本主义萌芽"的说法，不过对萌芽的程度估计则各有不同。例如傅筑夫根据史籍关于贸易规模和雇佣劳动的记载，将资本主义萌芽的出现定于战国两汉；而侯外庐则以为明中以后资本主义萌芽已有相当进展，李贽等人的思想就是反映了这种经济基础的带有近代性质的"启蒙思潮"；黎澍持论比较审慎，他辨证了一些史料，纠正了尚钺、吴晗等学者的夸张说法。这场讨论不能说没有受史学意识形态的影响，学者的持论与史料运用都有为毛泽东的说法作注脚的味道。

② 学者认识资本主义的角度各有不同。最有影响力的似有两派：马克思注重生产关系，以雇佣劳动、私有制来说明资本主义；马克斯·韦伯则反其道而行之，从伦理道德、价值观等精神方面来说明资本主义。（参阅韦伯《新教伦理与资本主义精神》，苏国勋译，三联书店，1988年。）可以说，关于"中国资本主义萌芽"的讨论，尽管各位学者的意见不一，但其理论的前提都是马克思主义的，都从生产关系转变的视角观察和界定中国资本主义现象。

③ 这个看法基本承袭黄仁宇的资本主义观而略有变通。参阅黄氏《我对"资本主义"的认识》，载《中国传统文化再检讨》之下篇："西方文化与近代思潮"，复旦大学历史系编，商务印书馆、上海人民出版社，1987年。

纷。其中可以存疑的地方是以资本主义具有的某种特征孤立地评价它们在16、17世纪中国社会中的含义，一如将"杨朱为我"看成是个人主义的"萌芽"。至于有的论家以"矿税"纠纷企图证成市民阶级的出现，已有详细的史料辩证予与澄清。[①] 当然也有部分问题出在"萌芽"这个词含义不清上，究竟什么是"资本主义萌芽"，可能各人有各人的理解，增加了问题复杂性。

以嘉靖、万历间的中国社会与所谓资本主义相比较，问题恐怕不是存在于"萌芽"与"长大"的程度差别，而是机制之间的相互配合。不错，江南与东南沿海地区是存在相当频繁的通商贸易，亦有因通商而致富的富家大户。但它不是有其他机制相互配合的资本主义架构中的一个部分，而是游离出当时社会组织的异常病态现象，一如癌症，它的出现预兆着全面崩溃日益临近。就像黎澍说到晚明经济繁荣的社会意义那样："官吏和富豪的奢侈的生活扩大了商品的需要，而农民则被迫用更多的劳动来进行生产或甚至把自己的必需品拿出来供给这种需要，以抵偿债务或应付官吏和富豪的勒索。这是明朝中叶以后商业日趋繁荣的根本原因。"[②]嘉靖、万历间的经济活跃不是资本主义性质的那种经济活跃，它在中国历史情景中单有其意义，需要辨别清楚。当时商业和贸易的畅旺造成了消费的高涨，启导了风俗的奢靡。士大夫谈到此无不痛心疾首，良有以也。

基于上述对明中叶以后经济变化的认识，在估量它对文人文化的影响时，实不宜由此而推导出文人文化是带有近代启蒙性质的文化，亦不宜注重它对士大夫心灵的冲击，以为这是商品化的潮流改变了他们的儒家信念；经济活跃风俗奢侈只是提高了文化消费的需求，造就了演艺、出版的市场，无形中扩大了文人生存的空间，给了一个让他们发挥文学艺术才华的天地，笔者以为循着这样的思路来评估经济对文人文化的影响是更

---

① 见刘志琴《试论万历的民变》，田居俭、宋元强编《中国资本主义萌芽》，下册，巴蜀书社，1987年。

② 见黎澍《关于中国资本主义萌芽问题的考察》，田居俭、宋元强编《中国资本主义萌芽》，上册，巴蜀书社，1987年，第398—399页。

为贴切的。一个生活在唐宋年代而仕途失意的士大夫,他可能归隐山林,可能品茶吟诗,也可能埋头野史笔记或儒家经典,但绝不可能搬弄传奇演艺,绝不可能编撰被正人君子不齿的俚野稗官,正如一个生活在乾嘉年代无意仕进的士大夫大都只能潜心考据一样。这就是经济变化和风尚对士人生活的影响。

晚明历史背景的另一面是朝纲的废弛,它令士大夫的抱负遭受沉重的打击。明朝正德(1506—1521)开始,朝纲日坏,朝政日非。继统的人君除嘉靖早年有起衰振弊之治外,其余不是任性妄为就是荒怠不理朝政。明祚虽衰而不亡,端赖士大夫秉持气节一意维持。正德继位的时候,离史书最为称道的守文太平的"仁、宣之治"(1425—1435)过去已经70年[①],所谓纳谏、所谓谨守君道在这位一生爱好逸乐冶游击球走马的皇帝已成为遥远的记忆。他有天下16年,就是四处游走、声色犬马的16年。例如,孟森写道:"帝惑于群奄,二年八月,于西华门外别构院籞,筑宫殿,而造密室于两厢,勾连栉列,谓之豹房。初帝令内侍仿设廛肆,身衣估人衣,与贸易,持簿算喧訽不相下,更令作市正调和之,拥至廊下家,廊下家者,中官于永巷所张酒肆也,坐当垆妇其中,帝至,杂出牵衣,蜂簇而入,醉即宿其处。"[②]"豹房"豢养各处进贡的猛兽以及各处收罗来的美女。正德终日以搏击猛兽醉酒作乐为业,政事委之于太监刘谨,后谨诛,与边将江彬微服出京游宣府,建"军门",中外大小事均通过江彬人奏,自称"威武大将军朱寿"。群臣屡谏不听,皇太后死乃发丧还京。正德十四年,群臣接连上疏规谏,先是兵部郎中黄巩,继以修撰舒芬等7人,又继以吏部员外郎夏良胜、礼部主事万潮、太常博士陈九川复连人疏,吏部郎中张衍庆等14人继之,刑部郎中陆俸等53人又继之,礼部郎中姜龙等16人、兵部郎中孙凤等16人又继之,连医士徐鏊也上疏规谏。满朝士大夫大有前赴后继万死不辞之势。但正德将黄巩等7人下狱,舒芬等107人罚跪午门外

---

① 孟森道:"明之仁、宣,论者比之周有成、康,汉有文、景,为嗣主守文太平极盛之世。"见《明清史讲义》,上册,中华书局,1981年,第110页。

② 同上书,第183—184页。

五日。后又有士大夫上疏，得到的结果不是系狱，就是罚跪、戍边。[①] 正德本人于十六年死于“豹房”。史家谓，“武宗之昏狂无道，方古齐东昏、隋炀帝之流，并无逊色”[②]。正德的失道对士大夫的士气投下了阴影，儒家的道德勇气依然存在，但对现实政治的信心则明显不足。接下来在位时间长的分别是嘉靖（1522—1566）和万历（1573—1620）。前者统治了45年，后者在位48年，他们继承了正德任性妄为、刚愎自用的“遗风”。嘉靖初年颇有一番作为，革除了武宗遗留的弊政，如减租税、毁豹房、诛奸臣之类。但由于武宗荒淫无嗣，嘉靖以宪宗子兴献王之子迎立继统，与武宗同辈，继统与继嗣不一。在追崇生父兴献王称号的时候，引起“议礼”的争执。嘉靖利用廷臣的分裂，在长达近二十年的断续“议礼”中，一步一步将自己的意志付诸实现。[③] 而当初反对不继嗣而势力强大的廷臣，在嘉靖的分化下逐渐瓦解。嘉靖本人也在长期的较量中筋疲力尽，更因嘉靖二十一年（1542）的“壬寅宫变”而意志消沉[④]，转信方士而事斋醮。纵观嘉靖朝“议礼”，实属没有胜利者的较量。史家对“议礼”的评价是“嘉靖一朝，始终以祀事为害政之枢纽，崇奉所生，已极憎爱之私，启人报复奔竞之渐矣”。[⑤] 此实为允当的结论。只要我们翻阅《明史》看看与嘉靖意见相左的元老重臣和一般廷臣的下场，就可以知道这场害政之争对士大夫的震撼。定策迎立的首辅杨廷和最终的下场是“削职为民”，继杨廷和的首辅梁储上疏求去而罢官，后继首辅蒋冕罢官，又后继首辅毛纪上疏乞骸骨致仕。[⑥] “议礼”之争最悲壮的一幕出现在嘉靖三年七月，因嘉靖封生父、生母为皇帝、皇太后，引发朝廷三公九卿大臣，御史台、六部、大理寺等几乎所有政府部门共229位官员跪伏文华门，“自辰至午”而不起。

---

① 孟森：《明清史讲义》，上册，第190—191页。

② 同上书，第190页。

③ 嘉靖间漫长的“议礼”纠纷，见诸《明史》卷一九〇杨廷和等人之传记及卷一九六张璁等人之传记。本书所引《明史》均据中华书局1974年标点本。以下只注卷数，不注页码。

④ 嘉靖二十一年，一班不堪嘉靖虐待的宫女乘嘉靖熟睡之机试图用绳勒死嘉靖，因绳结活而事败。见林延清《嘉靖皇帝大传》，辽宁教育出版社，1993年，第168—175页。

⑤ 孟森：《明清史讲义》，上册，中华书局，1981年，第215页。

⑥ 均见《明史》卷一九〇杨廷和诸人合传。

杨廷和之子修撰杨慎曰："国家养士百五十年，仗节死义，正在今日。"群臣撼门大哭，"声震阙廷"。嘉靖勃然大怒，先系为首者 8 人下诏狱，后系 190 人于狱。越数日，为首者戍边，四品以上夺俸，五品以下杖，有 17 人被杖死。[1] 经此一难，衣冠丧气。朝廷士大夫开始分裂，后来朋党门派之争即肇始于"议礼"。

万历以十岁幼冲之龄继位，除张居正治下的十年新政有成就外，其余时候荒怠乱政，远甚于嘉靖。一方面，万历因立储问题与廷臣意见不一，开始了旷日持久的对峙。另一方面，嘉靖以来养成的朋党攻捍风气因张居正死而愈演愈甚。[2] 史家论到万历朝政时说："万历间言官封奏，抗直之声满天下。实则不达御前，矫激以取名者，于执政列卿诋毁无所不至，而并不得祸，徒腾布于听闻之间，使被论者愧愤求去，而无真是非可言，此醉梦之局所由成也。申时行当国，承张居正后，逆揣帝意，为此以济其荒怠，养成只有朋党而无政府之状，政事军事，一切不可为，其端实启于此，庸主济以庸臣，所以合而酿亡国之祸也。"[3]史书记载，万历十六年秋是万历一生最后一次离开宫禁，前往天寿山视察他死后的居所——寿宫。[4]从万历十四年起，他就很少视朝，以病为由罢经筵。万历十八年最后一次视朝[5]，此后 30 年，从未视朝问政。间或通过批阅奏章处理边务，堂堂朝廷几乎成了空阙。大学士吴道南自从登第以来未见过皇上是何样貌，四十二年，万历病重以为自己不久人世，遂召见元老重臣，辅臣久不上朝已不习人臣见君的礼仪，史载吴道南"举动失所，狂怖失措"[6]。万历对廷臣采取消极对抗的策略，既不视朝，不举行经筵，不亲郊庙，不批答奏章，连

---

① 嘉靖三年哭阙事载《明史》卷一九一《何孟春传》，孟森：《明清史讲义》，上册，第四章"议礼"。孟森谓杖死 17 人，《明史》谓杖死 18 人，未知孰是，姑从孟说。

② 张居正当首辅十年，在生时万历称他"张先生"。死后未久，一切赠谥"斥削殆尽"，籍没家产，亲党中饿死者十余人。长子张敬修自缢死，次自张嗣修、弟张居易发往戍烟瘴地。事见《明史》卷二一三《张居正传》。

③ 孟森：《明清史讲义》，上册，中华书局，1981 年，第 257—258 页。

④ 见《明史》卷二〇《神宗一》。

⑤ 按谈迁依编年为序记万历临朝听政，止于十八年，其后不见有类似记载，所以据此断为最后一次。见谈迁《国榷》卷七五，第五册，中华书局，1958 年，第 4627 页。

⑥ 同上书，第 5083 页。

中外缺官也不补，更离奇的是官员上疏求去也不批。万历末年官职遗缺十分严重："旧制，给事中五十余员，御史百余员。至是六科止四人，而五科印无所属；十三道止五人，一人领数职。在外，巡按率不得代。六部堂上官仅四五人，都御史数年空署，督抚监司亦屡缺不补。文武大选、急选官及四方教职，积数千人，以吏、兵二科缺掌印不画凭，久滞都下，时攀执政舆哀诉。诏狱囚，以理刑无人不决遣，家属聚号长安门。职业尽弛，上下解体。"[①]面对这种朝政废弛的状况，官员尽管不乏儒家教养出来的勇气，但他们协君治国平天下的理想终归于失败，他们的仕宦生涯亦多半途而废。万历一朝的首辅，张居正除外，申时行因建储和太子出阁读书事两面不讨好，万历十九年 57 岁时心灰意懒，上疏乞休，万历亦不留，死年 80，时万历四十二年。王锡爵十二年已拜大学士，十八年乞归省，二十一年复招为首辅，次年终于说通万历，太子出阁礼成，他亦八疏力辞，时年 61 岁。后沈一贯做首辅时，不为众论所容，竟至谢病不出门，万历三十四年罢官。黄仁宇恰当地总结了万历朝这一部失败的纪录："大明帝国却已经走到了它发展的尽头。在这个时候，皇帝的励精图治或者宴安耽乐，首辅的独裁或者调和，高级将领的富于创造或者习于苟安，文官的廉洁奉公或者贪污舞弊，思想家的极端进步或者绝对保守，最后的结果，都是无分善恶，统统不能在事业上取得有意义的发展，有的身败，有的名裂，还有的人身败而兼名裂。"[②]

朝政废弛对晚明文人文化的影响可以分为两个方面来理解：一是影响了士大夫的人生道路；二是塑造了文人文化的某些品格。第一方面关乎士大夫的生存状况和内心动机，下文将详细论述，在此姑且略申一二。士大夫浸淫儒家学说，均以追求读书出身在社会上建功立业为自己人生的目标，况且古代社会并无职业化问题，士农工商相互选择的可能性就不大，社会和价值观同时造就了他们对前途出路的选择。因此仕宦理所当然就是他们立身做人的唯一目标，至于日后弄起词曲小说，或者以著述、

① 见《明史》卷二一八，《方从哲传》。

② 黄仁宇：《万历十五年》，中华书局，1982 年，第 238 页。

评点自娱，无不是退而求其次的不得不然。明中以后的政治荒怠、任性无常在士大夫的人生中投下了浓重的阴影。看看那些对晚明文人文化有贡献的士大夫，他们的仕宦经历无不留下可悲的失败记录。他们只是在仕宦无门伤痕累累的情况下，才转以通过文化上的发挥充填自己的人生。而且晚明文人文化的创造者，有姓名可考者几乎都是当时才智一流的人物。如果政治清明一点，我相信他们没有必要玩笔弄墨。因为就在他们以文化为发挥才能的途径时，他们内心的自我评价远没有仕宦高。可以说，如果没有荒怠废弛的晚明政治，它的衍生物——晚明文人文化很可能就是另一个样子。造物是公正的，这些士大夫在仕宦上是失败了，他们在文化上的贡献却流传千古。

我们有理由相信在晚明士大夫的心灵中，理想与现实的分裂比之明代历史的其他时期都要严重。造成这种分裂的其中一个原因是所有作为和无所作为必然通向失败的这种局面。士大夫一方面仍有昂扬的儒家信念，另一方面又在现实中面对重重挫折。这种心态自然投射到他们的思想和作品中来，一方面形成思想和文风的"狂放"品格，对世俗的讥讽斥责不遗余力，极尽尖酸刻薄的能事，大有嬉笑怒骂皆成文章的味道；另一方面又不失为儒家之徒，在思想框架上并未越出圣人的教诲，这些文人属于中国历史上那些"正统的异端"。这样的性格同样见之于该时期的文学作品。士大夫写作的传奇、小说用尽影射、反讽和隐晦的手法，嘲弄各式虚伪的"圣人之徒"，字里行间连皇上都敢挖苦一通，严肃的说教之后总是伴随一些下流的玩笑和露骨的情欲，事后却声明只有儒家的古训才能改变这种局面。当我们追溯晚明作品修辞的复杂性和独创性的时候，不可以忘记时代烙印的作用。

明代士林讲学的风气极盛，这对士大夫内心世界中理想与现实的巨大裂痕有推波助澜的作用。一方面是所有作为必然通向失败的现实局面，另一方面是圣人教诲所唤起的理想热情，这两方面的情形不能在明中以后的社会得到安顿，这对士大夫的内心世界和为人处世的行为方式都有深远的影响。明继元兴，革除元人鄙视中原文化的陋习，儒家之学的复

兴本是题中应有之义。明初太祖好儒术，建文时方孝儒被称为“天下读书种子”。[①] 由宣宗时曹端开始，后有薛宣，世尊称之为“薛夫子”，卒后从祀文庙，是有明从祀文庙的四人之一。[②] 他以自己的所作所为而为士大夫树立标准，影响公卿士庶道德是非。成化、弘治间又有陈献章出，世称“陈白沙先生”，为王学先导。士林讲学之风，由此大炽。孟森有一段话论到讲学盛况及其对士大夫人格心灵的塑造：

> 则门弟子等盛，学说等行，出大儒之门者，终身服膺师说，服官皆有名节，不负所学。亦多有已通籍而解官受业于门者，《儒林传》中不少其人。一时学风，可见人知向道，求为正人君子者多，而英挺不欲自卑之士大夫，即不必尽及诸儒之门，亦皆思以名节自见。故奄宦贵戚，混浊于朝，趋附者固自有人；论劾蒙祸，濒死而不悔者，在当时实极盛，即被祸至死，时论以为荣，不似后来清代士大夫，以帝王之是非为是非，帝以为罪人，无人敢道其非罪。故清议二字，独存明代，读全史当细寻之，而其根源即由学风所养成也。[③]

孟森在这里谈的是时代学风与士大夫的节气操守的关系，士林讲学对明代士风的正面影响是不能否认的。明士大夫的名节在两千年的帝制历史中，似可比东汉而在历代之上。如嘉靖时的海瑞、万历时的邹元标、雒于仁，明知会死难临头但恪于职责道义，毅然上疏直指当朝权贵或皇帝，他们万死不辞的壮举倾动了当时的朝野。

明代特盛的士林学风，不但影响了在朝为官的士大夫的道德操守，而且影响了晚明文人的精神气质和个性。讲学固然得本于经典与先儒正说，但另一方面又着重个人对经典的领会，后学的独特发挥成为讲学的先决条件。就是说，讲学的反身理会，推见至隐的求索精神，无形中鼓励了

---

① 黄宗羲：“姚广孝尝嘱文皇曰：‘孝儒必不降，不可杀之，杀之天下读书种子绝矣。’”见《明儒学案》卷四三之《诸儒学案上一》，下册，中华书局，1985 年，第 1041 页。

② 孟森：《明清史讲义》上册，第 175 页。明从祀文庙只有四人，其余三人是胡居仁、陈献章与王守仁。《明史》卷一九五《王守仁传》“终明之世，从祀者止守仁等四人”可证。

③ 同上书，第 176 页。

思想、学术的创造，当然能否产生真正有创新意义的学术思想那是另一个问题。自从王阳明提出“致良知”学说以后，王学一派新说不断，有泰州、龙溪从“左”的方向发挥师说，又有聂双江从“右”的方向发挥师说，形成王学的两大系[①]，而每系之中又各有区别。万历年间更发展成所谓“狂禅派”，李卓吾就是狂禅派中之登峰造极者。在学术见解方面标新立异，在为人处世方面则狂狷傲视一切，不肯认同流俗，不肯屈服自己的内心以俯就他人。李贽回顾生平对自己历遭磨难坎坷的原因看得十分清楚，他说过一段沉痛的自述，对我们认识晚明文人的精神气质与个性很有帮助：“余唯以不受管束之故，受此磨难，一生坎坷，将大地为墨，难写尽也。为县博士，即与县令、提学触；为太学博士，即与祭酒司业触；如秦、如陈、如潘、如吕，不一而足矣。司礼曹务，即与高尚书王侍郎万侍郎尽触也。……最苦者为员外郎，不得尚书谢、大理董并汪意。谢无足言矣，汪与董皆正人，不宜与余抵。然彼二人者皆急功名。清白未能过人，而自贤则十倍矣，余安得免触耶？又最苦而遇尚书赵。赵与道学有名。孰知道学益有名而我之触益又甚也？最后为郡守，即与巡抚王触，与守道骆触……”[②]一句“不受管束”即道尽一切坎坷际遇的缘由。因为李贽将自己的个性、信念看做第一义，把自己与流俗置于对立的地位，在人事上不能与他人合作，结局就是官场失败，身死狱中。以狂狷、狂禅为时尚，确是晚明的士林风气。无论容与堂本、袁无涯本《水浒传》评点，还是金圣叹评点，都是以《水浒传》里最不愿受拘束的鲁智深、武松、李逵、三阮为第一等豪杰。“罗近溪称颜山农为圣人，杨复所称罗近溪为圣人，卓吾称赵大洲为圣人，焦弱侯称卓吾‘可坐圣人第二席’。”[③]这是同道的相互标榜。晚明士人这股狂狷、狂禅的精神气质渗入名士才子的写作，就是语言狂放，带浪漫夸张的文风。作家喜欢写梦，论家喜欢叹梦；汤显祖有“临川

---

① 嵇文甫本黄宗羲《明儒学案》的看法，区分出“左派王学”与“右派王学”。见《晚明思想史论》第二章《王学的分化》，东方出版中心，1996年。

② 李贽：《豫约》“感慨生平”条，《焚书》卷四，中华书局，1975年，第187页。

③ 见嵇文甫《晚明思想史论》，第71页。

四梦”，金圣叹有“大地梦国，古今梦影，荣辱梦事，众生梦魂”的肺腑之叹[①]，这除了归咎于仕宦立功的挫折感外，恐怕与晚明文人的狂狷精神气质大有关系。而支撑这种狂狷、狂禅精神气质的学术文化背景，就是明代特盛的讲学风气。

如果我们取方便的理解，可以将文人文化定义为士大夫在仕宦正途之外创造出来的文化。以这种眼光看待晚明文人文化，真可谓多姿多彩，而评点学只不过是其中之一。晚明文人在文学、艺术、科技、医药、地理学、著述等方面，都有卓然独立于世的成就。这些成就分开来看似各不相干，但把它们放在晚明的历史背景里聚拢起来，就可以看到其一致的品质，这就是士大夫虽在事功方面不能求立功以为世人景仰，但转而在传统生活道路之外追求发挥个人才能的顽强不屈的精神。仕宦的失败，人事的挫折，在他们的精神世界里固然留下了阴影，而追求不朽的动力又使他们在穷途困顿之际再焕发生命的光华，留下辉煌的文化创造物。追求不朽的动力虽得自于心理，然更多的是来自时代社会的感悟。正因为这样，晚明的文人文化始终有它鲜明的时代特性，晚明就是晚明，一望而知，其他更不可能取代。

概括古代士大夫的人生观，就是《左传》里的“太上立德，其次立功，然后立言”的话，归根结底是追求不朽。立德而流芳万世固然人人渴望，但立德之义高不可攀，历史上公认能立德不朽的圣贤只是凤毛麟角。明中以后流行“满街满巷都是圣人”的说法，这对中智以下而好为圣人之徒者有鼓舞作用，实际上并无圣人出自街巷。立功之义平实切用，上益国家，下益生民，中益己身，人人可求而得之。然其中的穷通逆顺之机微，一言难尽。所以，满腹经纶的大儒亦免不了“显晦，时也；穷通，命也”的感叹。[②] 概而言之，大丈夫立身出世，通过仕宦立功创下不朽的盛业之心人人皆有，而只有少数具备章学诚所谓“学术之学术”者，才能最终达到目的。章氏虽生在有明之后，但他的话道出了士大夫万古如斯的“用世”

---

① 金批《水浒传》第十二回回评，齐鲁书社，1991年，第260页。

② 章学诚：《感遇》，仓修良编《文史通义新编》，上海古籍出版社，1993年，第243页。

难题：

> 君子不难以学术用天下，而难于所以用其学术之学术。古今时异势殊，不可不辨也。古之学术简而易，问其当否而已矣；后之学术曲而难，学术虽当，犹未能用，必有用其学术之学术；而其中又有工拙焉。身世之遭遇，未责其当否，先责其工拙。学术当而趋避不工，见摈于当时；工于遇而执持不当，见讥于后世。沟壑之患逼于前，而工拙之效驱于后，呜呼！士之修明学术，欲求寡过而能全其所自得，岂不难哉！[①]

士大夫有学术，掌握了儒道治国的经纶还不行，还必须有一套“学术之学术”的本领，才能使满腹经纶付诸实施。学术可以人人而有，但“学术之学术”就不是人人能有。举凡科举、人事、机遇都是属于“学术之学术”一类。章学诚举例讲到士人常遇的尴尬处境：“周人学武而世主尚文，改而学文，主又重武；方少而主好用老，既老而主好用少，白首泣涂，固其宜也。”[②]古代诗文里不可胜数的“感遇”、“咏怀”、“士不遇赋”，正反映出士大夫用世立功必系他人之手的处境，可为章学诚的感叹作一注脚。实际上，士大夫仕宦立功的人生目标，同样是遍布荆棘的艰难之途。所以，生当中晚明之世，尽管士大夫多有充盈的浩然之气，但不是在立功的人生路上半途而废就是连用世出身的机会也没有。对他们来说，最高的目标当然是立德、立功，但最可能、最现实的却是立言。

而所谓立言我们可以看成是士大夫在理想与现实无法协调的背景下无可奈何的选择。追求不朽之心常在而仕宦立功之门不启，途穷困顿之际发煌心曲形诸笔墨，以有限的生命融入无限的文化创造之流，这正是士大夫常常的选择和生命价值的见证。广义地说，这不是晚明士人孤立的问题，在整个中国历史长河中士大夫都会遇到这个问题。只不过晚明士人心灵理想与现实的反差尤为巨大，他们仕宦立功的挫折感特别强烈，因

---

① 章学诚：《感遇》，仓修良编《文史通义新编》，第 243 页。

② 同上。

而激起的立言的激情异乎寻常地充沛。不朽之心，浩然之气在用世治国方面没有机会表现出来，必然寻求其他的机会在其他领域表现出来。这种立言的激情可以说是晚明文人文化姿彩纷陈的总根源。他们对朝政、仕宦深感失望之余，总是期望在此之外寻找才能的发挥空间，立言传世。

明士大夫对朝政绝望之后，总是发愤立言，甚至把立言以达不朽看得比仕宦本身还重，由此可见他们那种立言的激情。王守仁可算是并立德与功之人，但他屡受谗忌，初被疑与宸濠同谋，继被诬贪载金帛。晚年王守仁病，上疏乞骸骨，"不俟命竟归"[①]。用今天的话说就是擅离职守。唐顺之四起四落，曾遭"复削籍归"，但他"卜筑阳羡山中，读书十余年"。[②]杨慎因跪哭文华殿事削籍谪戍云南 35 年，然他"肆力古学"，不停著述，传世著作一百余种，成为明代学术大家。[③] 李开先官至太常寺少卿，罢官居家 30 年，富藏书，蓄家乐，自称"书藏古刻三千卷，歌擅新声四十人"；好收罗市井艳词，有曲《宝剑记》、曲论《词谑》等作品传世。[④] 沈璟 22 岁成进士，37 岁退出仕途，辞官 20 年，日以传奇自娱，成为吴江派的代表人物。[⑤] 汤显祖万历十八年上书言政，被谪徐闻典史、遂昌知县。因与执政不和，万历二十六年京察夺官，后追论削籍，评语是"不羁"[⑥]，似说中汤的个性。居家 20 年，《明史》说他"蹭蹬穷老"。[⑦] 穷老属实，蹭蹬则未必。汤显祖居家精研传奇，以"临川四梦"传世，尤以《牡丹亭》为千古绝唱。董其昌历万历、天启、崇祯三朝，时宦时隐，居家多于在朝。他广集前代墨迹，精于品题，提出"文人画"的概念，其画则"集宋、元诸家之长，行以己意，萧洒生动，非人力所及也"。[⑧] 李贽最后的官职是云南姚安知府，因与

---

① 见《明史》卷一九五《王守仁传》。
② 见《明史》卷二〇五《唐顺之传》。
③ 见《明史》卷一九二《杨慎传》。
④ 参阅叶长海《中国戏剧学史稿》第四章第一节"李开先与《词谑》"，上海文艺出版社，1986 年。
⑤ 参阅徐朔方《沈璟集前言》，《沈璟集》，上海古籍出版社，1991 年。
⑥ 黄芝冈：《汤显祖编年评传》，中国戏剧出版社，1992 年，第 256 页。
⑦ 见《明史》卷二三〇《汤显祖传》。
⑧ 见《明史》卷二八八《董其昌传》。

上司冲突，走辞官著述的路，以《焚书》、《藏书》传世。李贽辞官后愤然著书，如小沙弥怀林所说，"和尚自入龙湖以来，口不停诵、手不停批者三十年，而《水浒传》、《西厢曲》尤其所不释手者也。盖和尚一肚皮不合时宜，而独《水浒传》足以发抒其愤懑"[①]。他说自己的书"大抵多因缘语、忿激语，不比寻常套语"[②]，可为一证。公安三袁先后循科举出身。名声最大的袁宏道中式之后，"归家，下帷读书"，任吴县知县时，"与士大夫谈说诗文，以风雅自命"。袁中道"从两兄宦游京师，多交四方名士，足迹半天下"[③]。徐光启为人"朴诚淡漠，于物无所好"[④]，一生未卷入晚明党争，最后竟官至大学士，入阁为辅臣。但他在朝为官而志不得行，只充作清闲点缀，反而利用称病罢官或官闲无事期间，潜心研究著述，作出文化上的贡献。万历三十一年（1604）至三十四年（1607），徐光启授翰林庶吉士，正值万历荒怠，朝闲无事，徐光启跟利玛窦译《几何原本》。天启朝共 7 年，徐光启一直称病居家上海，继续早年退居津门时的农业改良实验，写成《农政全书》。[⑤]

上述所举诸人，都是循仕宦出身，但多为半途而废。在未循仕途出身而对晚明文人文化极有贡献的士人中，徐渭与金圣叹最值得注意。徐渭做诸生的时候，即有盛名。但只考上秀才，以后屡试不第，终生未能博取功名。嘉靖间入胡宗宪幕，因才华横溢获得厚遇。"督府势严重，将吏莫敢仰视。渭角巾布衣，长揖纵谈。"[⑥]后来胡宗宪失势下狱，徐渭忧愤发狂，自残身体。他报国立功的雄心销蚀殆尽，以诗文书画排遣郁闷。徐渭"天才超轶，诗文绝出伦辈。善草书，工写花草竹石"。他自认，"吾书第一，诗次之，文次之，画又次之"[⑦]。徐渭没有提到自己的曲，其实他开启有明文人弄曲的先声，作《四声猿》。汤显祖说："《四声猿》乃词坛飞将，

---

① 容与堂本《水浒传》卷首语，上海古籍出版社，1988 年。
② 李贽：《答焦漪园》，《焚书》卷一，第 7 页。
③ 见《明史》卷二八八《文苑传四》之《袁宏道传》。
④ 罗光引徐骥《文定公行实》语，见罗光《徐光启传》，传记文学出版社，1982 年，第 127 页。
⑤ 参阅《明史》卷二五一《徐光启传》，罗光《徐光启传》。
⑥ 见《明史》卷二八八《徐渭传》。
⑦ 同上。

辄为之演唱数通，安得生致文长，自拔其舌。”[①]金圣叹也是想仕宦立功的人，无奈没有“学术之学术”，绕不开科举这一关。顺治末年他听说皇上称赞他是“古文高手”，突然意气风发，以为拜官在即，作《春感八首》，其中之二云：“岁晚鬓毛浑短尽，春朝志气忽峥嵘。何人窗下无佳作，几个曾经御笔评？”[②]但是，这一阵欢喜很快就过去了，他还是要过“空斋谁与语，开卷寻古人”的生活。[③] 金圣叹以文人自任，一生辛勤笔耕不辍，颇与李贽辞官后相似。读他自述生活的诗，可知殊非虚语：“三十年中蜡烛催，桂花开又杏花开。至公堂下双行泪，千佛灯前一寸灰。”[④]举一生活细微事证金圣叹那种立言著述的热情，《圣人千案序》云：“乙丑夏五，日长心闲，与道树坐四依楼下，啜茶吃饭，更无别事。忽念虫飞草长，俱复劳劳，我不耽空，胡为兀坐？因据其书次第看之，看老吏手下，无得生之囚，不胜快活。”[⑤]功名无所成就，人生又不难虚度，由虫飞草长而悟生命最终的寄托。无论是否“忽然仰天笑，明岁当成名”[⑥]，此刻当下的空闲，只能以立言著述来充实。晚明文人在穷愁困顿中，大都以立言著述为第二生命，有的人表述得清楚明白，有的人很少谈论自己。但细考其生平，士大夫追求不朽的志气，用世治国遭受挫折后立言的激情，却是一以贯之的。

如果我们把晚明文人文化看成一个整体而追寻士大夫创造它们的心灵动力，立言的激情在不同的朝代或许是相差不大的。但面对不同的时代环境，士大夫即有不同的趣味和人生选择，最终创造出来的文人文化则有不同的面貌。晚明的文人文化是士大夫立言以寄托生命意义的人生观

---

① 此语为王思任《批点玉茗堂牡丹亭序》中引汤显祖对李恒峤语，转见黄芝冈《汤显祖编年评传》，中国戏剧出版社，1992年，第187页。

② 顺治十七年(1660)，邵兰雪从都门归，转述顺治的谕词：“此是古文高手，莫以时文眼看他。”金圣叹喜极泪下，作《春感八首》并序，载《沉吟楼诗选》，见《金圣叹全集》第四册，江苏古籍出版社，1985年，第858页。

③ 金圣叹：《独坐咏怀》，《金圣叹全集》第四册，江苏古籍出版社，1985年，第796页。

④ 金圣叹：《春感八首》之三，《金圣叹全集》第四册，第858页。

⑤ 金圣叹：《圣人千案序》，《金圣叹全集》第三册，第731页。

⑥ 金圣叹：《贫士吟》，《金圣叹全集》第四册，第811页。

与当时的历史时代、社会环境相互作用的产物。在上文里笔者就当时的时代背景的主要方面如经济活跃、朝政废弛与士林讲学，分析了它们如何影响士大夫的心灵与生活道路，如何影响晚明文人文化的气质。综合地说，士大夫不可能超越时代来实现他们立言的梦想，只能把立言的追求植根于晚明的社会背景。社会背景不同，士大夫所立之言也就不同。换言之，社会时代给了他们机遇，使他们有可能创造出具有自己特质的文化。对士大夫立言以追求不朽来说，明中后期的社会环境造成了相对的开放性。例如，士林讲学的风气造就了士大夫对个人见解与趣味的偏爱，这就是内在心灵的开放性；而经济活跃、享乐主义盛行使道德规范对行为的影响不那么突出，而士大夫的生活的眼界得以拓宽，朝政的废弛使各种新事物的出现流传如小说传奇兴盛、天主教传播等得到暂时的机会，这就是外在环境的开放性。士大夫在相对开放的环境中满足立言的期望。

如果给晚明的文人文化一个总的说法，那么可以说是异彩纷呈。士大夫都有自己的爱好与趣味，不愿追随人后，总是在自己生活的圈子内尽可能表现个人的才华。这一点似乎与明前明后的士大夫有所不同。明前的士大夫似乎心态更加平静一点，更能欣赏林泉高致、琴棋书画，传统的诗文自娱是不可少的。像欧阳修那样自称"六一居士"的从容潇洒，恐怕在明代是看不见了；而像苏东坡那样亦官亦隐的闲云野鹤，更是绝了迹。但这种"在野"生活与晚明比起来，不免单调，没有晚明来得多变丰富而畅快。清代士大夫的立言生涯，可用章学诚"洒扫一室，陈书披图，发愤鼓箧，与古为徒"一句说尽[①]，比较起来更多一份沉重与辛酸。明中以后的文人似有敏感的心灵去追随时代的变化，能够跳出传统生活的圈子，因而使得文人文化有前代所无的多样性和丰富性。

谈到明代文人文化，不能不谈以明代"四大奇书"为代表的小说。五四新文学崛起，提倡白话反对文言，结果形成"通俗文学说"，此说把它们放在通俗文学的范围去理解，胡适、郑振铎可以作为这种意见的代表。这种看法也成了日后学术界的主流意见。浦安迪近年提出质疑，本书认同

① 章学诚:《感赋》，仓修良编《文史通义新编》，第246页。

他关于“文人小说”的说法。不过，他仅用文本分析来证明其说法的合理性，似嫌不足。[①] 其实，明代文人从不把“四大奇书”与当时民间的通俗文学如弹词、平话等量齐观，而把它们看成符合自己爱好和趣味的文学。这从当时士大夫为明代小说所写的序跋中可以看出来。今天，我们把这些作品看做“文人小说”，只不过是恢复它们的历史真面目而已，并无另创新说的余地。姑且罗列数条如下：

蒋大器《三国志通俗演义序》：

前代尝以野史作为平话，令瞽者演说，其间言辞鄙谬，又失之于野。士君子多厌之。若东原罗贯中，以平阳陈寿《传》，考诸国史，自汉灵帝中平元年，终于晋太康元年之事，留心损益，目之曰《三国志通俗演义》。[②]

高儒《百川书志》：

《宣和遗事》二卷。载徽钦二帝北狩二百七十余事。虽宋人所记，辞近瞽史，颇伤不文。

《忠义水浒传》一百卷，钱塘施耐庵的本，罗贯中编次。宋寇宋江三三十六人之事，并从副百有八人，当世尚之。

《三国志通俗演义》二百四卷。晋平阳侯陈寿史传。明罗本贯中编次。据正史，采小说，证文辞，通好尚，非俗非虚，易观易入，非史氏苍古之文，去瞽传诙谐之气，陈叙百年，该括万事。[③]

绿天馆主人《古今小说序》：

然如《玩江楼》、《双鱼坠记》等类，又皆鄙俚浅薄，齿牙弗馨焉。

---

① 参阅第一章有关注解，浦安迪“文人小说”的论点，见于他的两本书：《明代小说四大奇书》，沈亨寿译，中国和平出版社，1993年；《中国叙事学》，北京大学出版社，1996年。

② 蒋大器：《三国志通俗演义序》，见黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》，上册，江西人民出版社，1982年，第104页。

③ 高儒：《百川书志》，第113页。

暨施、罗两公，鼓吹元胡，而《三国志》、《水浒》、《平妖》诸传，遂成巨观。①

笑花主人《今古奇观序》：

至有宋孝皇以天下养太上，命侍从访民间奇事，日进一回，谓之说话人。而通俗演义一种，乃始盛行。然事多鄙俚，加以忌讳，读之嚼蜡，殊不足观。元施、罗二公，大畅斯道，《三国》、《水浒》，奇奇正正，河汉无极。论者以二集配伯喈、《西厢》传奇，号四大书，厥观伟矣。②

以上数人与小说最终形成的年代相近，他们的议论表明一条很清晰的界线：《三国》、《水浒》等作品与同时流行的演义、平话并不是一回事，其间存在雅俗之别。文人们对那些并不表现他们美学趣味而流传民间由瞽者演说的平话、演义等仍然是相当鄙视的，认为这些作品文辞鄙谬、浅薄不文，而对《三国》、《水浒》称赞有加。两者之间艺术水平的高低差别固然存在，但不能解释全部问题。两者之间的根本差别在于趣味修养的差别，当日的资深老练的文人一眼就看出问题所在。文人们当然赞赏反映他们自己审美情趣的作品而鄙视那些他们认为"不文"的东西。五四时期学界受了意识形态的遮蔽，遂对明人自己已成定论的雅俗之别视而不见，认为"四大奇书"等为通俗文学作品。这是需要加以辨正的。

假如关于"四大奇书"是属于文人小说的看法可以成立，那么就会接连产生下一个问题，这种小说文体是从哪里来的？学术界目前比较普遍的看法仍然是用"从雅到俗"来解释明中以后文学的兴盛。③ 文人转向民间，弃雅就俗，在民间平话、话本文体的基础上形成奇书小说文体。但是，两者如此巨大的趣味距离，仅仅用文人弃雅就俗，"借取"民间形式就能

---

① 绿天馆主人：《古今小说序》，第217页。

② 笑花主人：《今古奇观序》，第263页。

③ 参阅李泽厚《美的历程》第十章"明清文艺思潮"，中国社会科学出版社，1984年；赵士林：《心学与美学》，中国社会科学出版社，1992年。两著均以"从雅到俗"概括明中以后的美学思潮的转变。

解释吗？浦安迪根本不赞成所谓文人向民间学习而形成新的文体的说法，他觉得“章回体”一词都不能表现文人对文体的创造力，而自创“奇书文体”一词，表示它们与民间平话、演义无关。[1] 不过，我们对于文体渊源的论定，应当建立在对奇书版本演化史有清晰认识的基础上，才比较符合情理，现在似乎言之尚早。但有一点可以确定：以“从雅到俗”解释明中以后奇书小说的兴盛和文人对这种文体的创造力，实在太过简单。它忽视奇书小说对传统叙事手法和传统美学趣味的师承关系，忽视文人在小说文体方面的独创性。奇书小说在故事材料和故事架构方面固然有民间讲史演义、平话的来源，但熔铸成现今的写定本，同以往的历史叙事传统、同长久以来的文人审美趣味、同渊源深厚的古典哲学思想，恐怕存在更深厚的关系。民间的作者，即文人们常提到的“瞽者”，是达不到如此老练的程度的。

因此，当我们深究到文人立言以寄托生命的价值而转向小说编撰、整理、出版的时候，一方面应该注意到民间演义、平话的影响，另一方面又不应把民间的影响力夸张得过了头。士大夫在此一过程中并未放弃其文人的立场，就是说，文人们并不是弃雅就俗，而是化“腐朽”为神奇。他们以民间的流传故事为素材，经过一番文人化的加工、整理，创造出奇书小说，使这种新兴文体更富有表现力，能够寄托文人的喜怒哀乐。明文人对奇书小说的独创性，不仅表现在以文人趣味“重写”故事方面，更重要的是表现在文体的创造方面。例如讲究情节段落的对偶平衡，诗、词、曲的插叙、回目组合的定型等，这些都是文人对奇书文体的独特贡献。

与奇书小说的作者不能确知名氏相反，我们可以列出一长串明中以后杂剧、传奇作者的名字，无一不是当世知名的文士，例如李开先、徐渭、梁辰鱼、沈璟、汤显祖、王骥德、吕天成、阮大铖等。在戏曲整理、出版方面，同样留下一笔可观的成果，如臧懋循《元曲选》、毛晋《六十种曲》、沈泰《盛明杂剧》，正是依赖明文人的热心整理，我们今天才能够上窥元、明的戏曲创作和演出的状况。像传奇这样的“文人剧”有一点与奇书小说

---

① 浦安迪：《中国叙事学》，第三章“奇书文体的结构诸型”，北京大学出版社，1996 年。

不同，它除了剧本文字可以案头玩赏之外，更重要的是演出观赏。这一点更符合士大夫爱好风雅、永日消闲的雅致。名士文人潜心于这种规模宏大的长篇巨构的创作，以寄托自己的情趣。望族、富商还蓄有家庭戏班，与商业性剧团一道，构成江南都市夜生活的一景。吕天成《曲品》记录了当时的盛况："博观传奇，近时为盛。大江左右，骚雅沸腾；吴、浙之间，风流掩映。"[①]当时的士大夫日以宴集观赏戏曲为娱乐，蔚为一时的风气。

传奇是当时文人文化的重要形态，也是士大夫对自己的文化的重要贡献。现今流传下来的传奇剧篇幅特长，以汤显祖"临川四梦"为例，《紫钗记》五十三出、《牡丹亭》五十五出、《南柯记》四十四出、《邯郸记》三十出。文人似乎特别喜爱篇幅浩繁的制作规模，这与剧本写作不仅考虑演出而且考虑士大夫案头赏玩有关，另一方面也看得出来文人们企图透过浩繁的制作规模，把上至朝廷官场下至贩夫走卒，内至闺房绣阁外至边塞烽烟的人间万千姿态纳于自己的笔下。这正是表现了士大夫胸怀天下的人生理想。而且传奇剧的结构非常固定，一般的特点是有一个开宗明义的剧情和主题的介绍，然后是单线或多条线索的展开，但剧情展开并没有太多出人意料的地方，巧妙的地方是雅致意深的曲文和十分讲究的唱腔，例行公事式的"大团圆"即"大收煞"是必不可少的。论家多以此结构方式为陈腐。但对后人来说更为重要的是追问何以文人毫无例外地取此一结构方式，结构方式正反映了作者对事物的秩序观。无论如何曲折坎坷，悲欢离合，最后一定达到皆大欢喜的结局，这未尝不是表现了士大夫对他们的社会秩序和生活方式的认同。他们不想也不可能突破社会秩序的框架。但是文人们不是这个既成秩序的毫无创意的单调传声筒，在这个了无新意的传奇剧外观框架之下，含义深远的曲文、精心设计的抒情场面、字里行间的反讽，总是使人感受到生活激情的流荡，总是使人去冷静思考繁华过后的人生真面目。因此我们可以说，陈旧和新奇在明人传奇剧里总是这样似乎不协调、实质上又天衣无缝地配合在一起，令人猜不透文人思想感情世界的真正的底蕴。

---

① 吕天成：《曲品》，见路工《访书见闻录》，上海古籍出版社，1985年，第257页。

传奇剧在关目、科白的设计方面，也渗透着类似的相反相成的美学趣味。从大至结构小至曲文、科白的修辞，文人们似乎不喜欢一面倒，他们总是把对立的关目场景、情绪、意象巧妙地穿插安排，轮番出现。论家常常提到《牡丹亭》对礼教的嘲讽，以及对难耐青春寂寞的纯情的偏好，但往往忘记指出它间杂淫猥下流的幽默。如果前者是抒"情"的话，后者就是写"欲"。杜丽娘在第十出《惊梦》唱出的《皂罗袍》等曲，文辞典雅，优美抒情，是典型的文戏；但同是《牡丹亭》又有李全兵乱，杜宝平乱的满场武打的武戏。剧情科白有对书生陈最良尖酸刻薄的嘲弄，又有柳梦梅、韩子才怀才不遇的慨叹；最终剧情矛盾的解决又毫无例外地是中状元。相反乃至对立的情感、意象、思想倾向就是这样和平共处于同一部戏里，这构成了明文人剧的鲜明特色。尤其是晚明文人，他们是一些思想矛盾、文笔老练的士大夫，一方面感受着社会经济、政治变化，把前所未有的思想感情的取向融汇在自己的作品中；另一方面又不能忘怀儒家的理想，执著于代代相传的经世治国修身齐家的教训。这种思想感情的相反倾向恰好在讲究对偶、对比、相反相成的修辞传统和美学趣味下得到淋漓尽致的发挥。这种复杂老到的文学技巧，对当时的文人小说有不少影响。其实，传奇剧和文人小说尽管体裁不同，却渗透相同或相近的美学趣味。

晚明独树一帜的小品文也可以说是当时文人文化的奇葩。小品文对士大夫人生经验表达的容量，比之小说、传奇当然是狭窄了一点，但小品文讲究性灵情趣，对文人生活一时之感、一得之见的表达，自有其优胜之处。小品文的文体虽然不是晚明文人独创，六朝刘义庆《世说新语》已发其端，《东坡语林》又扬其波，但独在晚明始大。这与当时标新立异，不愿随人之后的士林风尚极有关系。名之曰张扬个性亦无不可，但应当注意士大夫所谓个性的内涵，与近代所说的个性依然有区别。小品文的长处是表现士大夫的情趣，所以谈到对晚明小品文内容的理解，反不若性灵两字形容得贴切。而公安派的文学主张，正如袁宏道称赞他弟袁小修的诗所说的那样，"独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆中流出，不肯下笔"[①]。

---

① 袁宏道：《叙小修诗》，见《袁宏道集笺校》，上册，上海古籍出版社，1979年，第187页。

格套就是李贽的"闻见道理",性灵则相当于李贽的"童心"。公安派的文学主张是师承李贽"童心说"而变通用于诗文坛的,它的长处和短处均在于此。诗歌的形式严谨,格律周密,非多读书多体悟不能致,仅济之以"性灵"恐不成气象。公安三袁的诗歌欲表性灵而失之浅淡无味,原因即在于此。所以,破除"格套"而大张"性灵",用之于诗歌则不灵。但小品文形式活泼,颇为符合晚明文人无甚新思想但不乏个人新趣味的传情达意的需要。公安"性灵说"对养成晚明小品文的一时繁荣,实有不可磨灭之功。

袁宏道在吴县令、吏部郎中任上统共做了五六年。他一身文人习气,性疏懒,既好做官之名,亦惧做官之烦。在任上不时请假、辞官,实在辞不动,就流连山水,纵情诗酒。他在给丘长孺的尺牍中写他做官的感受:

> 弟作令备极丑态,不可名状。大约遇上官则奴,候过客则妓,治钱谷则仓老人,喻百姓则保山婆。一日之间,百暖百寒,乍阴乍阳,人间恶趣,令一身尝尽矣。苦哉!毒哉![1]

文字洗练兼清新流畅,语含反讽而有自我解嘲的意味。但这并不表示他乃至当时的文人与他们生活于其中的制度有什么过不去的地方。只是自己性灵所在,不能适应拘束烦琐而虚伪的为官生涯。陶渊明还有"不为五斗米折腰"的傲慢,袁中郎则只有性灵不得舒张的慨叹。与传奇、小说相比,小品文更多地表现文人自我生活的感受,这是一种更有文人自我表现特征的文体。公安三袁的小品是如此,张岱《陶庵梦忆》、《西湖梦寻》亦无不如此。

晚明的画坛同样相当活跃,无论画论和创作的旗帜都是董其昌。正德、嘉靖间文人就开始标榜风气,徐祯卿、祝允明、唐寅、文徵明四人,时号"吴中四才子"。[2] 万历间董其昌出,拈出"文人之画"而提倡于画坛,主张

---

① 袁宏道尺牍《丘长孺》,见《袁宏道集笺校》,上海古籍出版社,1979年,第208页。
② 见《明史》卷二百八十六,《文苑二》之《徐祯卿传》。

落笔作画要有“士气”，摒弃“画师魔道”，并“绝去甜俗蹊径”。他别出心裁，以自己对历代画作的鉴赏眼光，提出“南北二宗”的说法，扬南抑北，并以自己独得南宗真传，仿佛绘画与禅宗一样分南北。于南宗诸家里独好董源，时称“吾家北苑”。[①] 论家以为董其昌提出山水画分南北，扬南贬北，实有树立正脉，标榜门户，而大吹大擂称霸画坛的成分。但亦承认董其昌确有鉴赏眼光，他对中国传统绘画的批评阐发，为后学追随得益不少。[②] 其实，董其昌在绘画史上，有承前启后之功。他以士大夫的趣味和理想全面而系统地阐发绘画的笔法，厘定鉴赏批评的标准，总结绘画史上成功优异之处再杂以自己的体会出之，造成了在当时画坛的影响力。当时的方薰就说过：“书画自画禅开堂说法以来，海内翕然从之，沈、唐、文、祝之流遂塞，至今无有过而问津者。”[③]稍后的八大山人就是早年学董其昌继而自成一家的，八大山人一直对董其昌怀有敬意。[④] 至于树立门户别出心裁，那是明中以后士林的一般风气，董其昌自不能免。

晚明文人选择各种文化形式寄托自己的人生情怀时，确有“新奇”之处。打破正统偏见，潜心杂剧、传奇、小说的编撰、整理是一种新奇；口沫手胝，批点正人君子所不齿的“才子书”，也是一种新奇；立一个誓愿，以一生的努力实现自己的誓愿，更是另一种新奇。晚明文人文化之所以为晚明文人文化正是以活泼开放、多姿多彩作为自己鲜明的特色。虽然时有疏狂，但绝不呆板；虽然时有浅薄，但肯定有自己的个性特色。谈到这个时期的士大夫文化精神，不能不提到三个人的贡献：谈迁和《国榷》、徐霞客和《徐霞客游记》、李时珍和《本草纲目》。这些在正统眼光看来类近

---

① 董其昌的画论，参阅《画禅室随笔》，见沈子丞编《历代画论名著汇编》，文物出版社，1982年。

② 参阅伍蠡甫《董其昌论》、《再论董其昌》，见《名画家论》，东方出版中心，1988年。

③ 方薰：《山静居论画》，见沈子丞编《历代画论名著汇编》，文物出版社，1982年，第597页。

④ 周士心在《八大山人及其艺术》中云：八大山人“不仅临摹过董其昌仿古山水册，就是在老年的书札中，仍不断在访求董的字画：‘董字画不拘大小发一下览为望。’‘张店云有董宗伯真字画二二日内发一下览为望。’又致荒村先生函‘思翁画驰去是幸’。受董的影响可以想见”。见周士心、杨扬编《八大山人全集》，台北艺术图书公司，1979年，第180页。

左道旁门的东西，确实只有晚明才能产生出来。

不治明史的人恐怕少知《国榷》，但对治明史的人来说是必备的参考书。《国榷》谈不上有多么深刻的历史观，然以一介士子之力完成一朝的断代史，却是有史以来唯一的一人。其史料之翔实，引证之繁复，体制之宏大，以一人之力，非立下宏愿百折不挠不能完成。谈迁出身寒微，只做过诸生，一生无意科举，只想替明朝立史。这种为人所不敢为的兴趣与信心支撑着他的全部生活。据记载，《国榷》接近完成时，谈家失盗，盗贼窃去全部手稿。谈迁被迫从头再来。他亲上京城，寻访故老宿儒，核定史料，网罗旧闻，终成中国史学独具特色之作。[①] 徐霞客出身富家，他本可走仕宦之路，或可无所事事纵情逸乐。[②] 但他立志走遍中国河山。他的地理探索壮举不仅包含征服重重困难，征服体能极限和内心恐惧的冒险精神，而且包含以耳闻目睹印证记载、订正误传的科学实证精神。这在信书耳食，疏于实证的士大夫中，是极为罕见的。徐霞客数度出游，遍历千辛万苦，给后人留下一部数十万字的《徐霞客游记》。他的文字优美，简洁流畅，列入上佳散文之林毫不逊色。从游记中我们可知他作出了许多地理的发现，如关于石灰岩溶洞的记载始于徐霞客。李时珍出身医家，父亲少有家财。家父供他读书，希望他长大能循科举出身，走仕宦之路。[③] 但他绝意仕进，立愿重订本草。这件浩大的工程耗费了他一生的精力，但他那种神农尝百草的勇气和亲历亲为、反复实证的科学精神，终于使他如愿以偿，《本草纲目》也成了中国古代科技史的一座丰碑。

论到晚明文人文化的个性精神的时候，不能不提到徐光启。他一生仕宦，但官场并没有让他有用武之地，反倒是与西来传教士的接触，使他的生活与同时代的士大夫显得格外不同，人生的真正价值亦由此得以寄托。万历二十八年（1600）徐光启赴京应试路过南京，访利玛窦。两人一

① 参阅吴晗《谈迁和〈国榷〉》，见吴泽主编《吴晗史论集》，光明日报出版社，1987 年；亦见张宗祥点校《国榷》之序文，中华书局，1958 年。

② 陈函辉：《徐霞客墓志铭》，见《徐霞客游记》，下册，上海古籍出版社，1982 年，第 1187 页。

③ 《明史》卷二百九十九《方伎》之《李时珍传》。

见如故，徐光启受洗。这是他接受西来天主教的开始，通过利玛窦，他学习了解了当时的西方科学，两人决定翻译欧几里德的《几何原本》。徐光启在译成前六卷本里，写了一篇《几何原本杂议》。他说："下学工夫，有理有事，此书为益，能令学理者祛其浮气，练其精心；学事者资其定法，发其巧思，故举世无一人不当学。"[①]联系到当时士大夫凭空立论，不求逻辑证明的习气，可知徐光启是有意以"西学"来济士大夫的空疏。万历荒怠朝政于上，士大夫忙于门户之争于下，国家告急的辽东战事和农村饥荒则鲜有人确实讲求。徐光启对这两件后来实际上是导致明亡的根本大事都有身体力行做过，提出具体方法挽救。万历四十六年(1618)徐光启奉诏在通州练兵，他仿泰西法造火炮、火枪等，颇似清末之洋务。但他的举动因受多方掣肘而失败。而从万历四十一年(1613)至通州练兵，他除短期出使西北册封庆王外，都在津门垦荒，实验泰西水利法改良农业，改良作物品种和研究除虫方法。后来的《农政全书》就是在这段时间实验的基础上写成的。他序熊三拔译《泰西水法》一书："余尝留心兹事，二十余年矣，询诸人人，最多画饼。骤闻若言(利玛窦为徐言水法语——引注)，则唐子之见故人也；就而请益，辄为余说其大指，悉皆意外奇妙，了非畴昔所及。"[②]徐光启晚年主持修订历法，一样是以西洋方法求之。但历法未成，身亡国破。纵观其一生，事功的成就极其有限，而与同时的士大夫相比，则显得非常有个性。他不像别的士大夫动辄言"心"言"性"，总是寻求有关国计民生具体问题的解决方法。东林以重倡理学，拈出"气"字企图纠正心学空疏的毛病。其实，真正走在时代前列的不是东林诸人而是徐光启。

从上述对明中特别是晚明文人文化的简略的扫描里，可知其时的士大夫文化确实处在比较活跃的状态，社会舞台也能容纳看来颇异常轨的文化追求。这个在政治、事功方面几乎没有成就可能的时期，却留下了丰富的文化遗产。这种政治、事业成就与文化创造的反差现象令人再次想

---

① 徐光启：《几何原本杂议》，见《徐光启集》，上册，卷二，上海古籍出版社，1984年，第76页。
② 徐光启：《泰西水法序》，同上书，第67页。

起是否只有政治平庸或者国政不修的时期才有利于文化生长这个老问题。不过，无论答案如何，士大夫在无可奈何中选择文化创造来作为自我实现的途径，也表示他们对自我人生和国家义务的一份责任。士大夫的这种责任感在任何时代都是一样的，在晚明尤其多姿多彩。因此，我们才透过明代特殊的时代社会的背景去说明这种文化的多样性。文人文化在明中以后表现出异彩纷呈的特点可以使我们得出一个结论：突破平庸，追求与众不同的卓越之处，是这个时期士大夫文化精神的核心。士大夫各种人生选择的支撑即源于这种文化精神。在具体的人中，有的自觉，如李贽；有的不自觉，如谈迁。无论自觉不自觉，都不妨碍他们在"立言"中表现出那个时期文人特有的文化精神。已经定型化了的文人生活道路变得不能规范他们了，他们被这个时代新出现的事物吸引，情不自禁地投身于新事物之中。晚明文人多少都有点"异端"的味道，恐怕就是来源于对新出现的事物的拥抱和多少有点自鸣得意的津津乐道。

小说评点学就是在这个大背景下产生的。从正统的眼光看，小说已经是属于小道了，那么批点小说则更是小道的小道。君子对小道的态度就应该审慎，照此类推对小道的小道，恐怕应该避之则吉了。小说不入四库，批点更在摈斥之列，由此可知正统文人的态度。所以，由李贽等人带起批点小说的风气，是一定需要一个与之相合的社会和它配合的，一定需要一些有勇气的人出来提倡。如果没有这个条件，它就不会出现，不会生长。小说评点学之出现在晚明，就是在于能有一片土壤供它生长，能有一批热心的士大夫下种培养，所以它能够有现在的规模，其风流余韵还延伸到清初。小说评点学的出现是古代文论史的一件大事，全靠那些资深练达的评点家，后人才可以继承这样一笔遗产。古代有"国家不幸诗家幸"的说法。小说评点学的情况恰好反过来：士大夫不幸批点幸。政治的混浊，没有实际价值的门户党争，以及个人仕途的坎坷，使得他们失去经世治国的机会。但是，不甘心埋没追求卓越之心以及社会的变化将他们引到小说批点中来，个人才华在此找到可以尽情发挥的天地，他们在这半是自矜所见半是无可奈何的小说批点中，实现人生的自我价值。

第三章

评点学的渊源

如果纯从形式区分中国古典文论，体大思精的《文心雕龙》以及《原诗》、《艺概》等可为一类，而与文本读解、鉴赏、品评联系紧密的诗话、小说批点可归入另一类。两者的区别不是水准高下的分野，而是论者所取的行文形式的不同。后者有根据文本行进读解、品评的一贯作风，在形式上似乎更接近我们今天说的批评；哪怕有重大理论问题的提出，也是依附于文本读解的基础之上。具体表现在古代文论史，继魏晋六朝诸家并起探讨文学重大问题而成划时代高峰之后，唐代文学批评就出现了精细化的倾向。论家似乎更注重品味、咀嚼诗作本身，更注重诗作修辞的细部特色的归纳。他们期望通过文本读解总结出一些带有普遍有效性的规律或者叫做"法式"，给后来者作学习写诗、进人文坛的方便法门。例如，皎然的《诗式》就存在这种倾向。读解的精细化和在此基础上对各种"法式"的归纳总是有一个潜在的支撑，这就是向后学示范轨迹。诗文写作的积累已经到了向批评提出殷别取舍的要求，而评家将眼光转向文学遗产的细部的声律、对仗、用典的总结归纳，这就造成了文学理论批评的转向。

观乎宋代黄庭坚为代表的江西诗派的诗论，更是沿着唐代已经出现的路子继续下去。江西派的诗论，十分重视"法"和"律"，当然"法"要"活法"，不要"死法"。他们对诗作法的探讨蔚然成风。有所谓练字重"眼"、"点铁成金"之说，又有"夺胎法"、"换骨法"之说。宋代开始出现的诗话形式，应该说与这种论诗注重文本的精细化倾向是紧密相连的。当然，每个人对诗文的所得并非一致，悟性高的人完全可以诗话的形式表

达对一些诗学大问题的认识。但归根结底，诗话这种形式是有利于文本品评精细化的，它将论者的点滴所得汇而成册。或者可以说，诗话形式最终定型而为古典诗论的基本形式，正是在某种程度上反映了自唐宋以来渐成规模的这种论诗倾向。

文的评点是在宋代出现的，其基本精神与诗话如出一辙。同样反映了对文本细部品评的精细化倾向，表示论家示后学以轨迹的用意。诗可以有诗话形式，文却不可以有文话形式。这是因为诗的体制规模有限，无论品评声律、对偶、用典、意象、遣词都可以透过引用，汇为小段而铸成一说。文却不能透过引用而品评有关文的细部问题，它为文的篇幅所限。有关文气、段落、句式、论点、语文修辞等，必须依附文本才可以表达出论者论文的宗旨。正是在这种基本相同的批评取向下，论诗就产生了诗话的形式，而论文就产生了评点的形式。文章评点的出现与文本读解、品评的精细化，启示后学方便法门是很有关系的。当然，文章的评点还存在很实用的目的，这就是应付科举之用，它的"教科书"性质是很明显的。而同为示人法门，诗话就未必有如此迫切实用的价值，它只关乎论者对诗学的悟性与心得。读宋诗话，一股闲雅之气扑面而来，可以感受到士大夫沉浸在文学的想象天地。而读宋代的文章评点则感受不到士大夫的闲雅高致，更多的是书匠教训之气。所以，当我们考察文章评点起源的时候，一方面应当注意到文学批评在唐宋以来基本取向发生的转变，另一方面应注意宋以来古文、经义的教育。宋太祖偃武修文，科举兴盛。经义是科举考试的文体，而经义与古文相差不远，不似后来明八股体格严密。文人士子为了仕宦前途肆力于古文、经义，这完全是题中应有之义。正是这种人生的实用之学，促使了评点之学在宋代的出现和兴盛。现今看到少数宋代流传下来的古文选评点本，就是出于古文、经义教育目的而编选的。宋代古文评点，一方面是表示了论文如论诗一样，走向品评作品本身的精细化，示后学以方便法门；另一方面也是古文、经义教育兴盛的产物。它既得到道学家的热心支持，因为它有助于传播、光大古文之道，最终有助于光大儒家圣人之道；又得到书商的支持，因为它与利禄之途有关，书商可

以从中牟利。有利而无弊，评点之学在宋代发达，多种评点范本流传至今就理所当然了。

宋代影响最大的古文评点范本有三种：吕祖谦《古文关键》、谢枋得《文章轨范》、楼访《崇古文诀》。[①] 吕祖谦编取韩愈、柳宗元、欧阳修、曾巩、苏洵、苏轼、张来之文共六十余篇，辑成《古文关键》二卷。《四库全书·提要》谓其宗旨："各标举其命意布局之处，示学者以门径。故谓之关键。卷首冠以总论看文、作文之法。"[②]张云章《古文关键序》亦说："观其标抹评释，亦偶以是教学者，乃举一反三之意。且卷后论策为多，又取便于科举。"[③]王守仁序《文章轨范》亦以为编选宗旨与科举有关："宋谢枋得氏取古文之有资于场屋者自汉迄宋凡六十有九篇，标揭其篇章句字之法，名之曰《文章轨范》。盖古文之奥不止于是，是独为举业者设耳。"[④]后学士子总是要掌握古文的奥义，无论以此载道也好，搏个仕途出身也好，都离不开古文、经义的用世价值。姚瑶《崇古文诀序》，可以说是代表了道学家对古文评点的支持意见："文者载道之器。古之君子非有意于为文，而不能不尽心于明道。故曰辞达而已矣。能达其辞于道，非深切著明，则道不见也。此文之有关键，非深于文者安能发挥其蕴奥而探古人之用心哉！"[⑤]当然，评点对于科举、载道的用世价值并不直接决定评点本身，它们只在某种程度上影响评点学的思想倾向和促进评点的文本品评的特性。评点最根本的地方是它对具体文章的条分缕析。

既脱离不了具体文本又要对它作详尽的条分缕析，形式上最可能的选择当然就是评点了。上述三种古文评点本奠定了评点的基本形式，它的确有助于后学沿着其指点揣摩原文作者命意遣词的精微奥妙处。就像

---

① 《崇古文诀》《四库全书·提要》云："世所传诵，惟吕祖谦《古文关键》、谢枋得《文章轨范》及昉此书而已。"（见《四库全书》，集部第二九 册，台北商务印书馆，第 2 页。）但实际上宋代流传下来的古文评点还有真德秀的《文章正宗》。真德秀本除文之外还有诗歌，分辞命、议论、叙事、诗歌四门，唯评点简略，不及上述三本。

② 《古文关键》之《提要》，见《四库全书》，集部第二九〇册，第 715 页。

③ 张云章：《古文关键序》，见清刻本张序。

④ 王守仁：《文章轨范序》，见《四库全书》，集部第二九八册，第 543 页。

⑤ 姚瑶：《崇古文诀序》，见《四库全书》，集部第二九三册，第 2 页。

一个耐心讲解的导游,带你亲临实地去领略名胜风光之美。总括宋人的评点,约由三部分组成:卷前看文作文法;每篇前的总评;伴随行文的随处批语和重点句子的圈点。日后的小说评点大体承袭了这种形式,小说评点置于篇前的"读法"即相当于看文作文法;回前评则相当于篇前总评;夹批、眉批、圈点就是行文的随处批语和圈点。当然形式相似并不见得精神雷同。古文评点形式在每个人具体运用的时候,并非都一致。评家所得深浅不一,固不能强求相同。以最为周详的吕祖谦《古文关键》为例,他在卷前总括了四条"看文字法":

学文须看熟韩、柳、欧、苏,先见文字体式,然后遍考古人用意下句处。苏文当用其意,若用其文,恐易厌。盖近世多读。

第一看大概主张。

第二看文势规模。

第三看纲目关键。如何是主意首尾相应,如何是一篇铺叙次第,如何是抑扬开合处。

第四看警策句法。如何是一篇警策,如何是下句下字有力处,如何是起头换尾佳处,如何是缴结有力处,如何是融化屈折剪裁有力,如何是实体贴题目处。[1]

吕祖谦总结韩文特点,于"看韩文法"下云:"学韩文简古,不可不学他法度。"以韩愈《师说》作例,吕祖谦为此篇"总评"云:"此篇最是结得段段有力。中间三段自有三意说起,然大概意思相承都不失本意。"[2]吕祖谦的行文随处评点亦颇贯彻他条分缕析的本旨。姑且以韩愈《师说》之一段示例(括号内的文字是吕祖谦的旁批):

古之学者必有师(大意说两句)。师者(人不可无师),之所以传道受业解惑也(关锁好)。人非生而知之者(人不可无师处应上,是第二),孰能无惑?惑而不从师,其为惑也终不解矣。生乎吾前(承

① 见《四库全书》,集部第二九〇册,第718页。
② 同上。

接紧，有精神），其闻道也，固（平说）先乎吾，吾从而师之；生乎吾后，其闻道也亦先乎吾，吾从而师之。吾师道也（结句处）。夫庸（缴）知其年之先后（本意）生于吾乎。是故无贵无贱（承接得好处），无长无少，道之所存（纲目），师之所存也。[①]

由此可知宋代古文评点的特征有二。一是文本读解、品评的精细化，精细到甚至琐碎的程度。它们和士大夫在序跋、书信里论文偶有探讨大问题不同，清一色是关于文本细枝末节的条分缕析。二是文本精细分析的根本用意在于揣摩古人作文之法。所以古文评点家总是以作文带动看文，就是说，看懂古人文法精妙的目的是能在日后师其法作文，评家一付"写作学"的手眼。这种写作学的眼光与文学欣赏说到底还是有区别的。文学欣赏亦需要有文本的细致品评做基础，但文学欣赏不停止于文本的细致品评，由此还涉及人生体验、审美趣味等更深层次的问题。写作学则不同，它的根本使命是示后学以门径。所以它对文本的追寻，到章法即止。宋代古文评点家对字法、句法、句子语义的连接无不抱有极大的热情。如谢枋得评韩愈《后二十九日复上宰相书》之首段，可见一斑："此一段连下九个'皆已'字，变化七样句法。字有多少，句有长短，文有反顺，起伏钝挫如层澜惊涛怒波。读者但见其精神，不见其重叠，此章法句法也。"[②]韩愈此文九个单句连用"皆已"，颇似句式修辞的排比，起层递加强语气的作用，这令评点家激赏不已。盖为拈出此类句法可以令后学找到揣摩模仿的门径。晚明小说评点学在某种程度上，依然留有宋代古文评点的写作学视角的痕迹。

评点作为一种批评形式，为古文、经义教育的社会风尚所激发而得以广泛应用，但这不意味着仅应用于古文、经义的教育。它是一种评者表示文本细读心得的形式，因此亦有可能被评者用于诗歌、小说笔记等方面。这种倾向在宋代就可以看得出来。现今流传下南宋词人刘辰翁评点本

---

① 吕祖谦：《古文关键》卷上，见《四库全书》，集部第二九〇册，台北商务印书馆影印本，第720页。

② 谢枋得：《文章轨范》卷一，见《四库全书》，集部第二九八册，第545页。

《世说新语》就是明证。例如，《世说新语》一则：“卫洗马初欲渡江，形神惨悴，语左右云：‘见此芒芒，不觉百端交集，苟未免有情，亦复谁能遣此？’”刘辰翁在“见此芒芒”后批云：“似痴、似懒、似多、似少，转使柔情易断。非丈夫语，然非我辈未易能言。”[①]总的来说，刘辰翁的《世说新语》批点比较简略，文本分析的成分较少，对故事中人物、语言发感慨，说心得，下针砭的取向明显。其形式虽是批点，但其品味、用语则大似诗话。或者可以说批点中雅士风格的一类。据记载，刘辰翁宋亡不仕，除批点《世说》外，弄过不少诗文批点。上至老庄，下至杜甫、苏轼、陆游，皆有批点。[②] 后来明人如李贽、金圣叹批点圣人经典、小说戏曲，其文笔训练即所谓“手眼”当然留有古文、时文批点专注文本的痕迹，但从批点宗旨来说，则更多是承接刘辰翁批点《世说》的“雅好”。

明代高举古文旗帜的有唐顺之、茅坤等人的“唐宋派”。他们继承宋代文人的做法，选取前代文之可以为法者，编集一起加以评点，刻印刊行。明代此类文集中影响较大者有茅坤《唐宋八大家文钞》。此集评点的体例远比吕祖谦《古文关键》来得简单。有论例总评八家文，每家集前有简评其人其文，而每篇前亦有简评，以文意为主。但没有行文随处批点。四库《提要》云：“今观是集大抵亦为举业而设。所评论疏舛尤不可枚举。”[③]看来清儒对此作评价不高。除句读不晓、圈点批抹不得要领之外，恐包括茅坤谓韩愈“碑志多奇崛险谲，不得史汉序事法”之类的新奇之论。[④] 谈到明代古文评点，不可不提到归有光。归是明中时文和古文的高手。他有一部归评《史记》，以不同颜色、大小的圈点标示对《史记》行文的气脉

---

① 刘辰翁：《世说新语眉批》，见黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》，上册，江西人民出版社，1982 年，第 71 页。

② 同上书，第 77 页。

③ 茅坤编：《唐宋八大家文钞》之《提要》，见《四库全书》，集部第三二二册，台北商务印书馆影印本，第 12 页。

④ 茅坤：《〈唐宋八大家文钞〉论例》，同上书，第 15 页。

要紧处和遣词造句的妙处的发现。贬之者甚为讥讽[①]，或谓狼圈密点，不堪卒读，而姚鼐为代表的桐城派则将之视为学文的秘传。姚鼐说："震川阅本《史记》，于学文最为有益，圈点启发人意，有愈于解说者矣。"[②]归有光对《史记》文本的细读是有相当心得的，他的《评点〈史记〉意例》可以作证：

事迹错综处太史公叙得来如大塘上打纤，千船万船不相妨碍。晓得文章掇头千绪万端，文字就可做了。作文如画，全要界画。

《史记》只实实说去，要紧初多跌荡，跌荡处多要紧。亦有跌荡处不在气脉上，故不用黄圈点，虽跌荡处不是放肆。[③]

以细读文本的所得而论，归有光在明代诸古文家中所得最深。他继承宋代文人专注辨识行文细微处，以小处所得的积累来启示后学的一贯作风。总而言之，明人的古文批点，在宋人专心细致做过一番工夫的基础上，很难再出新意，评价不及宋人是可以想见的。唯独归有光别具手眼，寻出《史记》，加以圈点，做出光大古文批点的另一番业绩。

说到宋明古文、经义的批点，不能不讨论到八股文及其批点的影响。本来，古文、经义的批点同科举存在密切的关系，科举的兴盛、士人的热衷，自然推波助澜地使批点广有市场，同时推动评点家关注总结归纳文章"法度"的取向。明代以八股取士，而八股是比经义格式更为严格周密的文体。编集、批点、讲解、刊行八股文，在明清两代是相当活跃的。当时的八股评选充斥书市，现在大都湮没无闻，而流传下来还有诸如《小题正鹄》、《八股举隅》、《闱墨秘籍》、《时墨写真》一类八股文集及其批点，可

① 章学诚《文理》："偶于良宇案间见《史记》录本，取观之，乃用五色圈点，各为段落。反覆审之，不解所谓。询之良宇，哑然失笑，以谓己亦厌观之矣。其书云出自前明归震川氏，五色标识，各为义例，不相混乱。若者为全篇结构，若者为逐段精彩，若者为意度波澜，若者为精神气魄，以例分类，便于拳服揣摩，号为古文秘传。"见仓修良《文史通义新编》，上海古籍出版社，1993年，第81页。

② 姚鼐：《答徐季雅书》，见清刻本《惜抱轩全集》之《惜抱尺牍》。

③ 归有光：《评点〈史记〉意例》，见清刻本归有光评《史记》。

以推见当时的盛况。[①] 根据《明史·选举志》，明初即以八股为考试文体。[②] 但顾炎武云："经义之文，流俗谓之八股，盖始于成化以后。"[③]一般认为顾氏的说法更符合实际。[④] 即使不是明初定八股文取士，成化是明宪宗（1465—1487）的年号，直至明亡，八股亦在明朝浸淫接近二百年。士子长久接受八股的训练，社会受八股的风气薰习，晚明的小说批点不免受其影响。郭绍虞有一段话说到八股文在明代的影响：

> 我们假使于一切时代取其代表的文学，于汉取赋，于六朝取骈，于唐取诗，于宋取词，于元取曲，那么于明无宁取时文。时文，似乎是昌黎所谓"俗下文字，下笔令人惭"者，然而，时文在明代文坛的关系，则我们不能忽略视之。正统派的文人本之以论"法"，叛统派的文人本之以知"变"。明代的文人，殆无不与时文发生关系；明代的文学或文学批评。殆也无不直接间接受着时文的影响。[⑤]

时文当然不能代表明代文学的成就，但每一个士子，无论日后科举登第与否，读书识字以后必定接受相当时文的训练，士大夫由这种从童年到青年的八股文训练，或多或少养成一付时文手眼，影响了文学和文学批评。八股文不能算作明代文学的成就却能给文坛予相当的影响，给予评点学相当的影响，其道理即在于此。

章学诚说："时文体卑而法密。"[⑥]"体卑"云云，当指时文只能用于

---

① 顾炎武《日知录》卷十六"十八房"条，引明李羽《戒庵漫笔》谈到当时八股文选本之繁多，谓"今满目皆坊刻矣"，可以为参考。见黄汝成《日知录集释》，中册，上海古籍出版社，2006年，第936页。

② 《明史》卷七十《选举二》，八股文"盖太祖与刘基所定。其文略仿宋经义，然代古人语气为之，体用排偶，谓之八股，同谓之制义"。

③ 顾炎武《日知录》卷十六"试文格式"条，见黄汝成《日知录集释》，中册，上海古籍出版社，2006年，第951页。

④ 见王凯符《八股文概说》，中国和平出版社，1991年，第45页。启功在《说八股》一文对八股的来龙去脉辨之甚详。主调八股文的某些因素在宋经义中已见端倪，其后考试文体渐趋严密，成化间终定体曰八股。见《说八股》，中华书局，1994年，第46—47页。

⑤ 郭绍虞：《中国文学批评史》，上海古籍出版社，1979年，第421—422页。

⑥ 章学诚：《论课蒙学文法》，见仓修良编《文史通义新编》，上海古籍出版社，1993年，第300页。

博取仕途功名作“敲门砖”，舍此并无他用；而“法密”指时文本身形式严谨文体缜密。在诸文体中，前人比时文为诗中之律诗，就是这个意思。八股文取义于四书五经，题目不能愈出四书五经文字的范围，而且以朱熹注释为释义标准。文字的口气要模仿圣人，这就是代圣人立言，就像戏曲里演员模仿角色一样。在这样的前提下按照一定的格式引申发挥组织文字而成文章。八股文的格式略分有三部分：第一是破题、承题、起讲和入题；第二是股对，包括起二股、出题、中二股、后二股、束二股；最后是收结或称收煞。所谓破题就是点破文题的要义，一篇文章的主旨必须用两句或偶或散的句子说出来；承题是依照所破之题意再行引申说明，把意思说得更加清楚明白，句数可三、四散句；起讲的要求也是进一步发挥题意，句数比承题多，多至十句亦可，或散或偶；破题、承题、起讲都是关于说明、解释题意的，还未到“正题”，入题则在这两部分之间起承接过渡的作用。股对部分才是全文的正题，四比八股中每一比一定要相互对偶，起二股内容仍以虚说为主，不宜写得太实，为后文留下余地。中二股和后二股是申明题意的主要部分，作者应尽量发挥，每股句数可长至二十几句。束二股在布局上可以看做“小收煞”，前六股意犹未尽，可用束二股收束。收结是在文末作结，作结并非结论，而是回到题目的意思上来，对全文意思作一个概括，说上两三句话，结束全文。①

在文章的诸体裁中，八股文是格式最讲究的。作为考试文体，格式繁复固然有它的理由，利用这种格式严格得迹近荒唐的文体淘汰绝大部分赶考者，使裁定的标准保证相对的公平性。因为只有形式至上才能保证客观标准的不容争议性，容易做到录取大致公平。从八股文的格式看，这种文体形式的重要性远甚于内容的重要性，技巧形式的讲究是这种文体的核心。历史上，言之有物的八股文不多，但读起来声调铿锵，抑扬顿挫的八股文比比皆是。八股文格式蕴涵的形式要素有几点值得我们注意：

---

① 对八股文格式的讲解，各家略有不同，此处八股文格式的归纳参考了王凯符《八股文概说》（中国和平出版社，1991 年）和启功、张中行、金克木《说八股》（中华书局，1994 年）。

第一是它有一个非常严密的结构，从破题到收结，环环相扣，中间没有半点形式上不相干的因素穿插进来。当然，八股文结构的严密，不同形式逻辑命题推演的严密性，有太多人为安排的痕迹，而不是思想的组织自然就决定了它采取的形式。所以，当我们谈到八股文结构严密的时候，不可忘记这种严密性有人为安排的痕迹。八股文常常无病呻吟，即为形式的人为安排所拖累。第二是讲究层次转换的连接。由申明题意部分进入正题股对部分之间要插入"入题"，中心论述的股对部分中，虚论的"起二股"与正论的"中二股"、"后二股"之间有"出题"作为过渡。全文收结之前往往加上一个"束二股"作为小收结，起预示和转换的作用。全文各语义层次的内在关系，古人用"起承转合"概括。第三是行文的排偶形式。对偶本为中国语文的特质造成在修辞上别致之处。诗歌、骈文发扬语言的这种特性，明清之际再见之于八股文。不过，八股文在阐述道理时要求言辞对偶，显得重语言形式而轻内容。明清文人长期浸淫于八股文的写作训练，他们对八股文的这种特质掌握得非常透彻，常常会将之运用于小说、传奇的写作，运用于文学作品的文体读解即小说、传奇的评点。运用于写作即产生了八股文在文艺审美方面的影响，运用于评点即产生了它对文学批评的影响。

综合上述关于宋代古文、经义教育和明代古文、时文训练的论述，由此可以看出它们与晚明小说评点兴起的关系。第一，小说评点的形式基本上是从古文批点借用过来的，当然古文批点与后起的小说评点在详略和批评角度方面存在很大的差异，不可同日而语。但纯从外在形式看，评点的体制已经大备于宋代古文批点。这种形式行之有效，是不离文本而表示批者细阅原文示人心得的最好方式。其"理"固然相同，其"法"当可以借用。所以，批点不独可以用于古文、小说，举凡其他一切文体，诗歌、杂剧、传奇、八股，无不可以运用。古代文人挥洒风雅，批点几涉及所有文体。第二，古文、经义教育，尤其是八股文的训练，养成了一套我们姑且称为"时文手眼"的批评习惯，它的思想方法与使用术语都在小说评点里刻下深深的烙印。因为无论批点古文、从事时文讲解，还是后来越轨评点小

说、传奇，都是同一批文人。尽管识见趣味不同，但接受的教养、训练的背景是一样的。“时文手眼”在日后小说评点中留下痕迹是很自然的。而且，如果我们看深一层，传奇小说与古文时文虽属不同文体，但生长于相同的文化背景，其中的审美趣味必有超越文体差异而相互贯通之处。正是这些相互贯通之处使得评点家的“时文手眼”施于新兴文体时，一样能够言之成理。当我们估量到评点的形式和“时文手眼”的批评习惯对小说评点的不同分量的时候，应当注意到，形式的借用毕竟是外在的，批评习惯的影响才是更加内在而深刻的。

时文八股五四以后更加声名狼藉，成了扼杀思想陈旧过时的同义语。但摆脱感情因素客观地看八股文，不得不如章学诚那样承认它“法密”。如上文所述那样，宋代古文批点就存在精细化的现象，试图从文脉语气、句子组织、遣词造句等细枝末节处推求普遍意义的“法”，这固然是诗文评的共通现象。明八股文大行其道以后，诗文评求“法”的呼声更加强烈。前、后七子与唐宋派莫不如此，虽然他们师法的古人各有不同，但求“法”之心如出一辙。金圣叹等人在小说、戏曲评点中也屡屡言“法”，将它们比之《左传》、《史记》等正宗文体，以“法度精严”赞之。[①] 当然，此“法”不同彼“法”。但这种现象不得不使我们追溯到八股文的影响。时文“法密”，只有对其文体各种各样的“法”烂熟于心，才能符合其要求。从时文“法”的训练中，士人养成了辨识行文形式技巧的习惯。这对文本意识的育成，无疑是有正面影响的。谈到“时文手眼”与小说评点的关系，首先应当注意的是它有助于育成和提高小说评点中的文本意识。据记载，金圣叹编选、批点过多部时文选集，可惜没有流传下来，不能具体探求他如何解说时文之“法”，以及由这种解说探讨他文本意识的成因。但有一个流传故事，讲到他对时文的训练如何烂熟，用此法开玩笑博取人生之乐趣：

吴门金解元圣叹，善批小说性滑稽，喜诙谐。自言人生，惟新婚

---

① 参看本书第三章关于金圣叹等人文本意识的论述。

> 及入泮二者为最乐。然妻不能屡娶,无如何。入泮,屡黜而屡售也。每遇岁试,或以俚辞入诗文,或于卷尾作小诗,讥刺试官。辄被黜,复更名入泮。如是者数矣。司训者恶之,促令面课,命作《人之所以异于禽兽者几希》文。金于后比起曰:"禽兽不可以教谕,即教谕亦禽兽也。"对曰:"禽兽不可以训导,即训导亦禽兽也。"学博见之,亦无如何。①

时文之"法"与小说、传奇之"法"自然不同,但时文特有的"法密"及其训练,对评点家的文本意识当有助益。

"时文手眼"不但在比较抽象的文本意识方面影响小说评点,造成评点重视研讨文本的倾向,而且评点在思想方法、术语运用方面也可以看出时文的痕迹。八股讲究破题,一篇文字全从破题铺陈而来。评点家亦由此养成看一篇文字时常根据题与文相互揣测来理解的习惯。金批《西厢记》"前候"一出,金氏讲了一段他解文的逻辑理路:

> 凡作文必有题,题也者,文之所由出也。乃我亦尝取题而熟睹之矣,见其中间全无有文。夫题之中间全无有文,而彼天下能文之人,都从何处得文者耶?吾由今以思而后深信那辗之为功,是惟不小。何则?夫题有以一字为之,有以三、五、六、七乃至数十百字为之。今都不论其字少之与字多,而总之题则有其前,则有其后,则有其中间。抑不宁惟是而已也,且有其前之前,且有其后之后;且有其前之后,而尚非中间,而犹为中间之前;且有其后之前,而既非中间,而已为中间之后。此真不可以不致察也。诚察题之有前,有察其有前前,而于是焉先写其前前,夫然后写其前,夫然后写其几几欲至中间而犹为中间之前,夫然后始写其中间。至于其后,亦复如是。而后信题固蹙,而吾文乃甚舒长也;题固急,而吾文乃甚行迟也;题固直,而吾文乃甚委

---

① 采蘅子:《虫鸣漫录》,见江畬经编选《历代小说笔记选》清代部分之第四册,广东人民出版社,第895页。

折也；题固竭，而吾文乃甚悠扬也。[1]

这一段话纯是相题作文的八股文那一套。只要有题，不愁作不出文字。反过来，一篇文字的意思，亦当从题目去推求它。金圣叹以为这是不传的秘诀。所谓"那辗"云云，就是根据题目铺陈出一篇文字。金批杜诗特地指出杜甫是一个"妙于制题"的人[2]，而解《水浒传》和《西厢记》的题旨都有以题解文、以文求题的倾向。例如，金氏认为《西厢记》所以名"西厢"是因为张生与莺莺之事发生于西厢。推因缘之极致，乃因崔相国营建别院，遂有西厢，为西厢月下之事挽弓逗缘，而老夫人念禽犊之恩，开春院让千金小姐逗漏无边春色，是老夫人不慎因缘也。所以，金圣叹在批语里极赞莺莺是个知书守礼的佳人，而张生则是有情的才子，反对世俗谓莺莺、张生是淫荡男女的说法。金圣叹对《西厢记》题旨的推论，纯粹是一付"时文手眼"。[3] 其中有合理的地方，但也有牵强附会之处。

由于时文的"法密"，有一套专门分析它的术语。这些术语经常被评点家借用来分析所评点的文体，最常见的就是起承转合。本来起承转合是指时文布局的特点。假如破题是"起"，承题、起讲、入题就是"承"，四比八股就是"转"，而收结就是"合"。但其他文体在布局上未必具有时文的这种特点。而借用起承转合分析其他文体时，亦未必具有八股文起承转合的那种意思，只是指文章结构的完整性。所以，借用得是否合理，要看具体的情形，不能抽象判断。一般来说，起承转合作为文本分析的术语，它代表评价作品时的一种眼光，这就是结构布局的完整性标准。在这方面，时文术语的影响当然是正面的。但评点家的这付"时文手眼"，用于分析具体作品，也很可能造成故作解人的情况。金圣叹评点杜诗，可取

---

① 金圣叹批《西厢记》，见张国光校注《金圣叹批本西厢记》，上海古籍出版社，1986 年，第 148 页。

② 金圣叹谓杜诗之题大有讲究，有"以诗补题者"，有"以题补诗者"，有"诗全非题者"，有"题全非诗者"。见《才子杜诗解》卷一，《登兖州城楼》诗总批，中州古籍出版社，1986 年。

③ 陈万益也认为八股文对金圣叹评点有启发作用，他说："金圣叹文学批评方法受八股文启示的地方，可以约为最重要的两点：就是对题目的重视和起承转合的要求。"见《金圣叹的文学批评考述》，见《中国古典小说研究资料汇编》之《金圣叹及其文学批评》，台北天一出版社，1982 年。

之处不多。这与他过分强调杜诗如时文，一律用起承转合解之有关。金圣叹有云："诗与文，虽是两样体，却是一样法。一样法者，起承转合也。除起承转合，更无文法；除起承转合，亦更无诗法也。学作文，必从破题起，学作诗，亦必从第一二句起。从第一二句起，方谓之诗，为其有起承转合也。不见人学作文，却先作中二比也。"[①]抽象地说，无论诗还是文，都要讲究布局完整，这是对的。但完整的布局未必就是起承转合式的布局。从这个角度看，金圣叹也有点死在象下的味道。总而言之，文人才子的时文训练，养成了"时文手眼"的批评习惯。这对评点学的影响有正面的地方，也有消极的地方。我们必须谨慎分析。

评点，纯粹是一种批评的形式。在古代文学批评史上，虽然它被运用于诗、文、八股文、传奇、小说等多种文体，但真正影响大并产生有分量的批评成果的，还是当它被用于批评小说、传奇的时候。所以，尽管宋代评点的形式发展得比较完备，而真正能够发扬光大做出业绩的，还是明清之际。明清之际的小说评点兴盛一时，它也不是突如其来的。撇开时代、社会、思想、文学思潮的因素不谈，评点的形式就源远流长。它在历史中受着各种因素的影响也发生着变化。检讨各种因素的影响，最值得注意的就是明代官式考试文体八股文的作用。小说、传奇的评点在分析、术语方面都留下了时文训练的痕迹；文人才子对时文绵密的"文法"孜孜不倦的讲究，在一定程度上启发了评点家批点小说、传奇时的"文学自觉"。所以，探讨明清之际小说评点学的渊源，一方面要注意到宋明古文批点的作用，另一方面也要关注到明代时文训练、批点的影响。

① 金圣叹：《示顾祖颂等人书》，见《鱼庭闻贯》，收于《金圣叹批选唐诗六百首》，北京出版社，1989年，第17页。

第四章

小说话语与评点学的文学自觉

探讨古代文论史的时候，与其用“理论批评”这样的词汇指称历史上各家对小说的谈论、议论，不如转用“话语”一词，尤其是评点家出现以前。不妨将历史上各种对小说的谈论称为关于小说的话语。众所周知，小说一词的实质所指在历史上是有变化的。大体上，宋代话本出现以后，小说在文体上才比较符合通过有一定长度的完整事件描写人类经验的原创性的散文情节这样的概念。[①] 鲁迅说，宋元话本的出现，“不但体裁不同，文章上也起了改革，用的是白话，所以实在是小说史上的一大变迁”[②]。这是有道理的。小说文体成熟以前，小说概念指称的对象则是志怪、神话、谐谑、笔记、传奇等。宋元之后，小说一词所指则兼而有之。在这种情况下，古人对所谓小说的议论未必有自觉的批评意识，其所谈论也未必具备一个逻辑的框架。明清之际的小说评点学自应另当别论，除此之外，若称之为理论批评，实言之过当。为辨别源流，理清头绪，不若一概称之为小说话语。

古人的小说话语至晚明发生一大转换。不过这一转换不是在先前各种小说话语积累的基础上发生的。原先轨道上的小说话语在评点学出现

---

① 韦氏辞典将 novel 定义为“an invented prose narrative that is usually long and complex and deals especially with human experience through a usual connected sequence of events”。而 story 则是“a fictional narrative shorter than a novel”。见 *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*。

② 鲁迅：《中国小说的历史变迁》，见《鲁迅全集》第九卷，人民文学出版社，1981 年，第 319 页。

以后，还是按照它们原先的轨道继续下去，并未发生多少变化。评点学的突破是从"文"的概念的突破开始的。它们对小说的入手着眼处均与先前的小说话语不同，套用评点家的术语，可谓"别具手眼"。因此，我们在古代文论的范围观察小说话语，可简单地分为两条线索：班固始而迄于清季被更大的儒家史学话语所包容的小说话语；晚明评点学所开创的以妙探文心自命的小说话语。两种话语分属不同的系统，它们的议论焦点、兴趣、思路与所得判然有别。自来研究批评史者，对古人小说话语的这种源流差别，似未给予应有的注意。本书的重心不是清理所有的小说话语，只因这一问题牵涉到明清之际的评点学，故只能大致疏理头绪。更深入的研究有待来者。

自来治小说批评史者，未有不注意班固《汉书·艺文志》中的一段话的：

> 小说家者流，盖出于稗官。街谈巷语，道听途说者之所造也。孔子曰："虽小道，必有可观焉。致远恐泥，是以君子弗为也。"然亦弗灭也。闾里小知者之所及亦使缀而不忘。如或一言可采，此亦刍荛狂夫之议也。

先秦诸子里并没有小说家之说。小说家而等列诸子只见于班固。不过，小说家名列最末，班固补充道："诸子十家，其可观者九家而已。"班固的说法奠定了儒家史学话语下的小说话语的基础。这一小说话语包含下面三个要点：其一，小说属街谈巷语、道听途说者所造的小道，班固引孔子语谓小说为小道当然是相对于正宗的经、史等大道而言的。其二，小道亦有可观之处。所谓"可观"，就是《论语·阳货》所言："诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。"亦即郑玄《诗谱叙》："欲知风化芳臭气泽之所及，则旁行而观之"的意思。[①] 透过小道可以了解世道人心，察知风俗厚薄，这就是小道的价值所在。君子言治，所有对治道有裨益的，或自有其"可采"

---

① 郑玄：《诗谱·叙》，见严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》之《全后汉文》，中华书局，1958年，第926页。

之处。其三，君子对此小道当保持宽容而谨慎的距离，不要去灭除它，但也不要津津乐道。此所谓“弗灭”，然亦“弗为”。后世在这话语系统下谈论小说的，哪怕有多少道班固所未道，然大致上逃不出上述班固所述要点的涵盖。处于这一小说话语下的士大夫，或许可以划分成态度开明和态度拘紧两种人，但笔者觉得这种区别不是很重要。因为此一渊源的小说话语受制于更大的理论前提，在他们相信的理论前提没有突破之前，整个小说话语当然不可能取得多大进展。说来说去，无非是用不同的语言重复前人的东西，不管这一话语在历史上延续多长时间。由班固迄自清季，此一渊源的小说话语所以老生常谈，了无新意，就在于那个更大而包容它们的前提。讨论小说批评史，不可不将此点辨明清楚。否则，就会将小说观念和理论不断自身重复的历史当成不断演进的现象。①

以班固为开端的小说话语是被儒家史学话语支配的。这种话语相信三代乃至周公手定的典章文教是纯乎其一的，无论用“道”或用“统”来指称周公创制的典章文教，总之它是浑然一体的。那时没有诸子，也用不着诸子，只有史学记录、整理这纯乎其一的典章文教。无怪乎章学诚《文史通义》首篇首句即曰：“六经皆史也。”后来春秋季世，“道”散而“统”裂，同途同归的路走不成了，此后只好殊途同归。于是就有了诸子百家竞出言说三代乃至周公的典章文教。这种“道”与“统”的裂变，是诸子百家所从出，它也规定了诸子百家的使命。司马迁作《史记》，穷究天人。他在《太史公自序》里说：“《易大传》：‘天下一致而百虑，同归而殊途。’夫阴阳、儒、墨、名、法、道德，此务为治者也，直所从言之异路，有省不省耳。”《庄子·天下篇》议论到“统”裂与诸子百家时，说得比司马迁更清楚：

> 天下之治方术者多矣，皆以其有为不可加矣。古之者所谓道术者，果恶乎在？曰：“无乎不在。”曰：“神何由降？明何由出？”“圣有

---

① 方正耀《中国小说批评史略》将先秦至宋元的小说批评分列为四章：“朦胧的小说观念”、“幻奇理论的产生”、“实录理论的形成”、“小说功能的发现”。明显循着演进的逻辑理路看待此时期的小说话语。笔者以为此种解释仅窥其小而未见其大，故不取。见《中国小说批评史》的“目录”及论述，中国社会科学出版社，1990年。

所生，王有所成，皆原于一。"

悲乎！百家往而不反，必不合矣！后世之学者，不幸不见天地之纯，古人之大体，道术将为天下裂。

句中所谓"治方术者"，郭庆藩疏曰："方，道也。"①《天下篇》见于《庄子》的杂篇，一般认为并非庄子本人的亲作，而出于"后学之手"。② 不过，这段话是否反映庄子本人的思想，在此处并不重要。因为我们要讨论的是关于"道术为天下裂"的史学话语，如何影响和制约此后的小说话语。殚心于著述渊源，文章流别的章学诚亦多次论到周衰道裂这一话题，如《文史通义·诗教上》：

周衰文弊，六艺道息，而诸子争鸣。③

《文史通义·公言上》：

周衰文弊，诸子争鸣，盖在夫子既殁，微言绝而大义之已乖也。然而诸子思以其学易天下，固将以其所谓道者争天下之莫可加，而语言文字未尝私其所出也。④

《文史通义·文集》：

自治学分途，百家风起，周、秦诸子之学，不胜纷纷，识者已病道术之裂矣。⑤

章学诚的看法可以说一本于《庄子·天下篇》的议论。道术裂当然百病丛生，但周衰文弊也非人力可以扭转，它是无可奈何的事情。这种对上古历史变迁的解释有多少合理性，那是另一个问题。它之所以重要即在于给诸家学统渊源以明确的定位，同时解释了诸家学术的性质。诸子

---

① 郭庆藩：《庄子集释》，下册，中华书局，1961年，第1065、1069页。
② 孙叔平：《中国哲学史稿》，上册，上海人民出版社，1980年，第138页。
③ 章学诚：《诗教上》，见仓修良编《文史通义新编》，上海古籍出版社，1993年，第21页。
④ 章学诚：《公言上》，见上书，第133页。
⑤ 章学诚：《文集》，见仓修良编《文史通义新编》，上海古籍出版社，1993年，第221页。

学说都是出自三代周公的典章文教，而都是务求于治的。司马迁没有提到小说家，而班固将它列位十家之末，不在可观之列。恐怕是因为小说家无处出典而社会上又流行神话、志怪、传说等东西，于是把它们委之于死无对证的街谈巷语。《汉书·艺文志》著录小说 15 家，1380 篇，惜今已不传。由此可以推知当时的大略。后来《隋书·经籍志》稍改班固之说，为小说家寻亲认祖，归于周官诵训和训方氏。但情况好不了多少。诵训和训方氏虽比"稗官"好听，但周官本身已属难考，更何况所从出之小说家。它始终不比其他九流，经有可查，史有可索，案有可审。故《隋书·经籍志》罗列了 25 种、155 卷当时流传的小说目录之后，赶紧补上一句："小说者街说巷语之说也。"

现存的六经典籍和诸子著述被纳入这个上古历史变迁的话语之中，小说家在这话语中的地位和命运就已经决定了。假如它有显赫的远祖，司马迁也许会提到它，就算太史公忽略了它，在班固那里至少会入"可观"之末。当然今天已经于史无证，但推想起来，在诸子时代，当不会有一学派专门提倡流传的神话、传说、志怪，并以此作为治天下之道。古今中外都没有发现这样的事例。或者退一步说，尽管诸子时代没有小说家，而日后神话、传说、志怪真的能像儒、法、道那样裨益于治道，它的地位会翻上来也未可知。如《礼记》里面的《中庸》、《大学》，汉儒当年并不重视，到了宋儒手里，朱熹特为拈出，则成为日后士人必读的经典。或如医、农诸家一样明显地具有实用价值，虽不成显学，但也至少不受君子弗为之讥。平心而论，在脱离了蒙昧原始进入文明的社会，流传着的神话、传说、志怪以及日后成熟的小说，只不过是民族心路历程的一个侧面，哪里能期望它可以进入操作中的政治。就算对治道有益，也只是附庸，或附庸的附庸。学问高深的大儒窥透了这一点，将它定位于小道，以补正史之漏，作史乘的附庸，并提醒正人君子对它保持审慎的警惕，不要沉迷其中，移了性情，抛修身治国平天下的大事于脑后，这实在是有古人的高明。今人不解此

点，以古人为可恨。[①] 实未理解古人生活在他们对历史变迁的话语之中，这话语为古人之“道”所从出，为古人之“统”的渊源命脉作了可能的合理说明。在这话语之下，小说不能不受影响，这也是无可奈何的事情。我们作为千载以下的今人，只能理解而不能责备古人。

用我们今天的眼光看，诗与小说同属文体的一种，何以在古人那里却截然不同？似乎不好理解。其实放在古人的话语里是说得通的：诗出自《诗经》，文出自《尚书》，都有经典的依据，谱牒既然堂堂有据，文体自然尊贵。而小说的出处无经可据，祖考微贱，即有若无，体卑固在题中应有之义。我们今天看文体，已经没有了意识形态的色彩，而古人却是有的，所以就看出了不同。传统小说话语被更大的史学话语凌驾，只要凌驾它的史学话语还存在，小说话语本身就没有多大的扩展空间。传统小说话语的空间是被史学话语制约的，自班固迄于清季并没有多大变化，这就不足为奇了。传统小说话语停滞不前，而小说文体继续演变。宋元之际发展出话本体即短篇小说，明代更加创出为后世垂范作则的章回体长篇小说。但传统小说话语对文体演变视而不见，置若罔闻，继续着与班固差不多的老调子。乾隆年间四库馆臣还将小说列史部之八“小说杂著之属”。明清评点学大兴之后，它们不但不能欣赏新兴的小说，而且还痛加诋詈。而评点家有时称他们作“陋儒”、“俗儒”。因为双方的小说话语立场不同，基本上没有对话的共通点。传统小说话语根本不包含文体因素的概念，根本不能从文体演变的角度观察实际生活中的小说。所以明清之后，这种小说话语与社会生活里的小说发生严重的脱节，成为固定思维套子里的自说自话。这种人文领域里发生的现象，或可为库恩研究自然科学

---

① 如方正耀《中国小说批评史略》的“概说”：“历代统治阶级对于小说嗤之以鼻，就如班固所云：‘诸子十家，其可观者九家而已’。班固从政教的角度肯定九家学说为《六经》之支与流裔、而摒弃学说，这种思想方法和观点，不但人为地影响了小说产生、发展的正常速度，而且也影响了小说批评的萌发形成。”见《中国小说批评史》，中国社会科学出版社，1990年，第17页。

史时发现的不同"范式"不能相互交流的现象的又一新证。[1]

班固之后，此一渊源的小说话语继续着原来的基本命题和观念，兹引证数端如下，可以窥见此小说话语的大略。刘歆《上山海经表》：

> 《山海经》者，出于唐虞之际。昔洪水洋溢，蔓衍中国，民人失据，崎岖于丘陵，巢于树木。鲧既无功，而帝尧使禹继之。禹乘四载，随山刊木，定高山大川。益与伯翳主驱禽兽，命山川，类草木，别水土。四岳佐之，以周四方，逮人迹之所希至，及舟舆之所罕到。内别五方之山，外分八方之海，纪其珍宝奇物异方之所生，水土草木禽兽昆虫麟凤之所止，祯祥之所隐，及四海之外，绝域之国，殊类之人。禹别九州，任土作贡；而益等类物善恶，著《山海经》。皆圣贤之遗事，古文之著明者也。[2]

刘歆（？—23），西汉末年古文经学开山祖师。与其父刘向一起发掘民间流传的神话、传说。但他将神话、传说读为无验不证、有迹可征的信史，无非是以此小说家言察"圣贤之遗事"，求有补于王化。此亦班固"可观"之遗意。又东晋郭璞（276—324）《注山海经叙》：

> 案《汲郡竹书》及《穆天子传》：穆王西征，见西王母，执璧帛之好，献锦组之属。穆王享王母于瑶池之上，赋诗往来，辞义可观。……案《史记》说穆王得盗骊騄耳，骅骝之骥，使造父御之，以西巡狩，见西王母。乐而忘归。亦与《竹书》同。《左传》曰："穆王欲肆其心，使天下皆有车辙马迹焉。"《竹书》所载，则是其事也。[3]

---

[1] 库恩以"范式"突破来解释自然科学史不同理论系统相互取代的现象。此固于本书所论不同。但他认为新"范式"出现是为了解释新现象，而老"范式"囿于原来的思维套路，对新现象视而不见，则在人文领域亦时有所见。明清之际的传统小说话语恰可为之一证。库恩：《科学革命的结构》，李宝恒、纪树立译，上海科学技术出版社，1980年。

[2] 刘歆：《上山海经表》，见严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》之《全汉文》，中华书局，1958年，第346页。

[3] 郭璞：《注山海经叙》，见黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》，江西人民出版社，1982年，第7—8页。

史载郭璞好古文奇字，又喜阴阳卜筮之术。可见他对上古文化有相当兴趣，但论到神话、志怪，亦不免从辨虚实入手。他的议论针对当时人阅《山海经》、《穆天子传》等书，“以其闳诞迂夸，多奇怪俶傥之言，莫不疑焉”。以《穆天子传》事与《史记》对勘，以为皆事有所本。他为神话辩护的用心良苦，但所议论仍不出史乘小说话语的范围。又东晋干宝《搜神记序》：

> 虽考先志于载籍，收遗逸于当时，盖非一耳一目之所亲闻睹也，又安敢谓无失实者哉！卫朔失国，二《传》互其所闻；吕望事周，子长存其两说。若此比类，往往有焉。从此观之，闻见之难一，由来尚矣。夫书赴告之定辞，据国史之方册，犹尚若兹；况仰述千载之前，记殊俗之表，缀片言于残阙，访行事于故老，将使事不二迹，言无异途，然后为信者，固亦前史之所病。然而国家不废注记之官，学士不绝诵览之业，岂不以其所失者小，所存者大乎？
>
> 今之所集，设有承于前载者，则非余之罪也。若使采访近世之事，苟有虚错，愿与先贤前儒分其讥谤。及其著述，亦足以发明神道之不诬也。群言百家不可胜览，耳目所受不可胜载。今粗取足以演八略之旨，成其微说而已。幸将来好事之士录其根体，有以游心寓目而无尤焉。[①]

史称干宝勤学博览，东晋元帝时以佐著作郎领修国史，著《晋纪》。惜今已失传。读他的序文而想见其人，对那些口传耳闻的遗逸一片儒者宽大为怀的包容气度，以及勤谨收罗不使遗漏的史家努力，千载以下依然令人佩服。至于说到干宝本人对他议论的对象有多少理解，则不免令人失望。在小说话语的范围内，他并没有提供多少与前人不同的东西。由于干宝的勤奋，我们今天可以读到《搜神记》。然而，干宝当年的努力，则是出于对历史的热情，虽小而不废，以俟来日博学君子考订。在这种根本

① 干宝：《搜神记序》，见黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》，上册，江西人民出版社，1982 年，第 20 页。

态度和前提之下，当然不会对所谈论的志怪提供文学性方面的新鲜理解。唐刘知幾(661—721)也是治小说批评史者常常说到的人。他宏博精深，可谓博雅君子。所著《史通》一书，以才、学、识三长为治史之要，成不易之论。但谈到他对志怪、传奇的看法，实不敢恭维。他在传统小说话语里，是属持论拘紧的一派的。《史通·杂述》将刘义庆《世说新语》等列为琐言：

> 琐言者，多载当时辨对，流俗嘲谑，俾夫枢机者借为舌端，谈话者将为口实，及蔽者为之，则有诋讦相戏，施诸祖宗，亵狎鄙言，出自床笫，莫不升之纪录，用为雅言，故以无益风规，有伤名教者矣。[①]

清浦起龙为《史通》作注，撰《史通通释》，承袭刘知几的看法：

> 晋世杂书，谅非一族，若《语林》、《世说》、《幽明录》、《搜神记》之徒，其所载或诙谐小辩，或神鬼怪物。其事非圣，扬雄所不观；其言乱神，宣尼所不语；皇朝新撰《晋史》，多采以为书。夫以干、邓之所粪除，王、虞之所糠秕，持为逸史，用补前传，此何异魏朝之撰《皇览》，梁世之修《遍略》，物多为美，聚博为功。虽取悦于小人，终见嗤于君子矣。[②]

君子对“小道”虽有宽大为怀的一面，但世道人心从来就难以测度，加之文变日甚，杂著日多，难保不有以糠秕为佳肴之人。这就是刘知幾从维持“名教”的角度痛斥街谈巷语的原因。刘知幾当年看不起的《世说新语》现已晋身古典名著之林。可见明清评点家感叹知“妙文”之难，不是毫无根据的。柳宗元为韩愈《毛颖传》辩护时引《诗》“善戏谑兮，不为虐兮”，重提太史公作《滑稽列传》，只要“有益于当世”，圣人不弃。[③] 传统

---

① 刘知幾：《史通·杂述》，第34页。

② 浦起龙：《史通通释》卷五之《采撰》篇，《四库全书》，史部四四三册，台北商务印书馆影印本，第222页。

③ 柳宗元：《读韩愈所著〈毛颖传〉后题》，见黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》，上册，江西人民出版社，1982年，第45页。

小说话语本来就包含容忍某种程度的“奇”和“谐谑”，但条件是于世道人心有益。真正论出自己新意的，南宋之世就数郑樵（1103—1162）。他的《通志·乐略》：

> 又如稗官之流，其理只在唇舌间而其事亦有记载。虞舜之父、杞梁之妻，于经传所言者，数十言耳，彼则演成万千言。东方朔三山之求、诸葛亮九曲之势，于史籍无其事，彼则肆为出入。《操》之所纪者，又此类也。顾彼亦岂欲为此诬罔之事乎？正为彼之意向如此，不得不如此。不说无以畅其胸中也。①

郑樵虽以史学著名，但他终身未仕，刻苦力学三十年，又访书十年，编撰成网罗各代历史的《通志》。他谈论小说能从自己的体验出发，循作者的“文心”求其不得不然的背后原因。虽只言片语，然亦为有宋一代仅见之一人。此后谈论志怪、笔记、传奇、话本等诸如此类“舌耕”之作大增，较著名的有宋元之际的罗烨《醉翁谈录》、明初瞿佑《剪灯新话序》、桂衡《剪灯新话序》、王英《剪灯余话序》、罗汝敬《剪灯余话序》、明中蒋大器《三国志通俗演义序》、张尚德《三国志通俗演义引》等。他们的议论上承班固余绪而略有发挥，大旨不出已有的小说话语的范围。蒋大器《三国志通俗演义序》云：《三国志通俗演义》，“文不甚深，言不甚俗，事纪其实，亦庶几乎史。盖欲读诵者，人人得而知之，若《诗》所谓里巷歌谣之义也”②。后世诸多小说评点版本假托李贽的名义行世，而一般认为李贽曾弄过评点，然未知何处是李评，何处是他人假李之名篡入。③ 不过，自李贽登高一呼，评点蔚为风气。自此小说话语发生大变，开创了脱离传统小说话语的另类小说话语。此点笔者将在下文讨论。评点家的小说话语出现之

---

① 郑樵《通志》卷四十九《乐略第一》，《四库全书》，史部一三二册，台北商务印书馆影印本，第17页。

② 蒋大器：《三国志通俗演义序》，见黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》，江西人民出版社，1982年，第104页。

③ 李贽传世评点有《四书评》、《初潭集》、《史评刚要》等，经史、笔记小说无不涉及，开明代评点的风气，殆无可疑。至于容与堂本与袁无涯本《水浒传》何者是李贽评本，抑或各有窜人部分李评，则迄无定论。

后，传统的小说话语并未绝迹，两者属于不同的话语系统而并流发展。此为晚明迄清季的小说话语状况。例如，清顾亭林《日知录》卷十三“重厚”条引钱氏语，其言大发感慨指斥小说，比之汉宋诸儒有过之而无不及：

> 古有儒、释、道三教，自明以来又多一教曰小说。小说演义之书，士大夫、农工、商贾无不习闻之，以至儿童妇女不识字者亦皆闻而如见之，是其教较之儒、释、道而更广也。释、道犹劝人以善，小说专导人以恶。奸邪淫盗之事，儒、释、道书所不忍斥言者，彼必尽相穷形，津津乐道。以杀人为好汉，以渔色为风流，丧心病狂，无所忌惮。子弟之逸居无教者多矣，又有此等书以诱之，曷怪其近于禽兽乎！[①]

现今不会有人接受顾亭林所认同的“一言兴邦，一言丧邦”的夸张之辞。话说得痛心疾首，有感于晚明士林风俗颓败，士大夫醉生梦死，终至有亡国之痛，于是演义小说就被拿出来作了替罪羊。这段话列入中国历史上最严厉斥责小说的语录里，一点都不过分。清代士大夫议论小说大都上承汉宋诸儒，只是议论更加拘紧，有如《红楼梦》里的贾政，古板有余而毫无风趣。如章学诚《文史通义·史考释例》一本班固以“出身”论小说：

> 小说始于《汉志》，今存什一。而委巷丛脞之书，大雅所不屑道，《续文献通考》载元人《水浒演义》，未为无意，而通人鄙之，以此诸家著录，多不收稗乘也。今亦取其前人所著录而差近雅驯者，分为琐语、异闻两目，以示不废刍荛之意。[②]

顾、章认同的观念可以代表当日儒家史学话语影响下的小说话语。在明清评点已经蔚成风气的情况下，他们的说法不免显得保守而渺无新意。但是，他们的议论仍然显示了当时相当多士大夫对小说的态度和立

① 见顾炎武《日知录》卷十三“重厚”条。黄汝成：《日知录集释》，中册，上海古籍出版社，2006年，第777—778页。

② 章学诚：《史考释例》，见仓修良编《文史通义新编》，上海古籍出版社，1993年，第334页。

场。从文学意义的角度看,他们的议论是不值得重视的。不过,从文论史的角度看,则不是毫无意义。它提示我们,中国文论史存在一种前后一致,垂两千年基本不变的小说话语,而且它代表了士大夫对小说的比较正宗的看法。无以名之,故强称作传统小说话语。它基本上不论及小说的文学性或表达技巧等形式方面的问题,而是以尊卑论英雄;小说体卑,文不雅驯,故不值得津津乐道;小说的价值在于它能补史乘的不足,可以观民情风俗厚薄,小补于君子的治道。对我们今人而言,有意思的不是这种小说话语的言说本身,而在于它之所以有此一说法。笔者觉得支配和制约这种小说话语的儒家史学话语可以解释这一点。因为儒家的史学话语涉及士大夫对整个人文历史传统的根本观念,在"天不变道亦不变"的世界里,士大夫改变他们对人文历史传统的根本观念是不可能的。前提和根本观念不曾发生变化,传统小说话语的言说当然就不会有大的改变,而它的寿命则伴随儒家史学话语的始终。在古代文论史上,还存在另类的小说话语。这就是由晚明开始的小说评点学。他们的小说话语脱离了传统小说话语的轨道,属于不同的渊源系别。他们的议论离开了儒家人文历史传统的根本观念,头脑里没有"紧箍咒",比较注意小说文体中"文"的问题,故议论风生,多有独得之见。

晚明评点家的小说话语相对于传统小说话语,是另起炉灶的。双方渊源各自不同,不存在承传继往的关系。现存的批评资料告诉我们,晚明年间在文人文化圈内出现了宣扬、议论、探究小说、传奇等非传统文体的"文学自觉"。他们从另一角度看待这些以往被所谓"陋儒"看不起的文体,将它们抬至与传统诗文甚至经史一样的地位。在他们的议论里,这些文人就像发现从未发现过的新事物那么兴奋,开始只是私下阅读或刻印助其流传,继而著文发明新义,道他人所未道;或者干脆亲自操笔评点,以此为自己终身的著述专科。这和当时创作界的情况是一样的,如沈璟、汤显祖等人以传奇写作为自己后半生的志向。这种发掘、议论非传统文体意义的活动成为当时的热潮。

在著文褒扬和弄笔评点传奇小说的文人之中,最值得注意的是李贽

和金圣叹两人。他们的议论不同凡响，表现了强烈的文学意识和小说的本文意识，在文论史上具有开创意义。评点家对于小说话语的突破，首先是从李贽开始的。他不以尊卑论文体，无论稗官小说也好，传奇也好，诗文、时文也好，一样可以成为天下的"至文"、"妙文"，同样也可以成为劣文。文之优劣另有标准而不在体之尊卑。在议论实际作品的时候，他常常把所谓"体卑"的稗官小说、传奇、俚野小品看得比正统文人的诗文为高。李贽破除文体有尊卑的俗念而自倡新说，引起一班有相似想法的文人风随影从，影响了士林的舆论，造成了文人提倡、评点、议论俚野稗官的一时风气。① 不过，李贽的美文意识不足，欣赏眼光颇受局限。稗官、传奇固然存在天下的至文，而至文所以为至文的本文根据，李贽则语焉不详。从作品本文方面给予理论的提升和总结，是由金圣叹完成的。从小说批评史方面的意义而言，李贽解决了文体的地位问题，金圣叹解决了作品的本文依据问题。两人对推动评点家的小说话语功不可没。

李贽在生当时即被视为"异端"②，而将俚野稗官混迹于圣人经典和庄重诗文之列，一概称之为"至文"，在正统文人眼里恐怕也是"异端"之一。这种违反常规的议论，今人在探讨李贽文学批评的时候已给予了充分的关注。③ 下面一段话是论家必引的，故不惮烦琐，再次征引如下：

天下之至文，未有不出于童心焉者也。苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。诗何必古选？文何必先秦？降而为六朝，变而为近体；又变而为传

---

① 李贽晚年交游广泛，活跃于文坛的袁中道、袁宏道、焦竑等人是他的好友。《容与堂本〈水浒传〉》卷首怀林有云："和尚自入龙湖以来，口不停诵、手不停批者二十年，而《水浒传》、《西厢曲》尤其所不释手者也。"（见《容与堂本〈水浒传〉》卷首语，上海古籍出版社，1988年。）日后诸多批点假托李贽之手，李贽几被尊为批点小说、戏曲的"祖师"，于此亦可间接推测李贽在提倡和形成小说评点新风气方面的影响。

② 《明史》卷二百二十一《耿定向传》说李贽居麻城期间，"日引士人讲学，杂以妇女，专崇释氏，卑侮孔、孟"。李贽后被给事中张问达劾，由万历批准逮捕，死在狱中。

③ 陈洪即认为"大力鼓吹小说、戏曲，使其与传统体裁诗文分庭抗礼，遂开一代之风气"，是"李卓吾在文学思想上也突破传统藩篱，多有建树"的主要表现之一。见《中国小说理论史》，安徽文艺出版社，1992年，第67页。王先霈、周伟民《明清小说理论批评史》谈到李贽的时候也有类似看法。见《明清小说理论批评史》，花城出版社，1988年，第120—121页。

奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，为《水浒传》，为今之举子业。皆古今至文，不可得而时势先后论也。故吾因是而有感于童心者之自文也，更说甚么《六经》，更说甚么《语》、《孟》乎?[①]

如果我们把李贽的议论作为文体历史演变观来看，这段话是粗糙的。诗文代变在文论史上早已不是什么新奇之论，而且所论的文体里，有的根本就没有联系，如“近体”与“传奇”。时变文亦变，此固然也。不待李贽特为拈出。有意思的是李贽把诸文体扯在一起，在正统眼光看来这颇有拟于不伦。院本、杂剧为“俗体”，诗、文为“正体”，时文则为当朝考试文体，然皆可以为天下之至文。此说确有廓清谬说，一新耳目之功。李贽不遗余力鼓吹“俗体”，事实与后人的研究俱在，不待多论。然未及之点是李贽何以有此一付眼光？仅释之为“异端”是不够的，当从李氏的思维理路去寻找答案。

李贽笃信阳明心学，曾以王学变种泰州学派开山祖师王艮之子王襞为师，隆庆末万历初任南京刑部员外郎期间又结识了王学大师王龙溪、罗近溪。李贽的“童心说”明显由师法阳明心学而来。阳明以具天地良知之心为万物的本体，而李贽以无所不能的“童心”为天下至文的源泉。阳明论心不仅为李贽论文提供了议论的逻辑起点，而且心学具有的逻辑理路直接影响了李贽论文达到的结论。黄宗羲说：“阳明先生之学，有泰州、龙溪而风行天下，亦因泰州、龙溪而渐失其传。……泰州之后，其人多能以赤手搏龙蛇，传至颜山农、何心隐一派，遂复非名教所能羁络矣。”[②]心学无论阳明还是泰州、龙溪本都是传圣人之学，然何以黄宗羲又说其“非名教所能羁络”呢？原来，以心为本体，虽开辟了一条由内心觉悟而达到作贤成圣的新路，但也包含了扫除了一切外在规范、戒律的隐含前提。万物由心而定，良知由心而证，然众心不同各如其面，人各是其所是，各非其所非，则一切外在的礼仪创设、规范行为人心的一切规矩教训，不免扫除

① 李贽：《童心说》，见《焚书》，中华书局，1975 年，第 99 页。
② 黄宗羲：《泰州学案一》，见《明儒学案》，下册，卷三十二，中华书局，1985 年，第 709 页。

归于无有。心学以“满街满巷都是圣人”始，而以“佛在心上头，酒肉穿肠过”作结，即在其思维理路的前提包含了扫除规范、任性莽为的结果。末流的变化虽非阳明本人当初所能逆料，自有其变本忘源之非。但从思维理路上说，如无本无源，则何以有其变？如无祖师之论，何以有末流之非？钱锺书《管锥编》引《全唐文》卷九百二十四司马祯《坐忘论·收心》谓：“若遍行诸事，言‘心无染’者，于言甚美，于行甚非，真学之流，特宜戒此。”①“心无染”就是治心的意思。唐时虽无心学，但倡心为治，除分别法而泯拣择见，在中国文化里早不是什么新鲜的见解，老庄有之，魏晋有之，禅宗有之。而阳明本人就是精研释典，出入禅宗而拈出“心”字，倡为心学。阳明早年服膺程朱理学，学习体会“格物致知”的入手工夫，日夜静坐格物，格来格去，数年无获，格不出个所以然。一朝顿悟而求道于心，天理流行只在吾心，成圣作祖只需向内里“致良知”。这就是“阳明学”中著名的故事：“龙场悟道”。② 晚明心学之徒，大都师心自用，行为大异常轨。李贽本人也是如此，他所以被视作“异端”而受迫害，直接的原因之一就是晚年在黄麻龙潭芝佛院讲学期间，收女弟子为徒。③ 在理学之徒，固然不能容忍，而李贽却相信自己：“著书甚多，具在，于圣教有益无损。”④在谈到李贽思想行为既异于常轨又一本圣人之教的时候，笔者以为与李贽同时代的人对此点所见更为中肯：“卓吾疾末世为人之儒，假义理，设墙壁，种种章句解说，俱逐耳目之流，不认性命之源。遂以脱落世法之踪，破人间涂面登场之习。事可怪而心则真，迹若奇而肠则热。……总之，要人绝尽支蔓，直见本心，为臣死忠，为子死孝，朋友死交，武夫死战而已。”⑤

李贽持心学的思维理路论文，必然将心与外在的条规对立起来，并以

---

① 参阅钱锺书《管锥编》第二册，中华书局，1979年，第431页。

② 见《明史》卷一百九十五之《王守仁传》：“年十七谒上饶娄谅，与论朱子格物大指。还家，日端坐，讲读《五经》，不苟言笑。游九华归，筑室阳明中。泛滥二氏学，数年无所得。谪龙场，穷荒无书，日绎旧闻。忽悟格物致知，当自求诸心，不当求诸事物，喟然曰‘道在是矣。’遂笃信不疑。”

③ 见《明史》卷二百二十一，《耿定向传》。

④ 袁中道：《李温陵传》，见《焚书》卷首，中华书局，1975年。

⑤ 张鼐：《读卓吾老子书述》，见《续焚书》卷首，中华书局，1975年。

心为衡量取舍的标准。这一做法给批评史带来了革命性的变化，同时导致了新的小说话语的产生。“童心”是与一切“道理闻见”对立的。所谓“道理闻见”，在李贽看来就是张鼐说的种种“涂面登场”的东西，也是袁中道解释的“虚文”、“皮毛”、“浮理”。[①] 当然，“童心”与“道理闻见”的对立是李贽借以进行社会批判的总根据。它不仅涉及文的领域，还有哲学、社会等其他领域。具体到文学的方面，唯古是从、以尊卑论文体、渺视时文等，在李贽眼里都是应当去除的“道理闻见”。文章好不好，是不是天下“至文”，不看它出自哪个年代，不看它是什么文体，只看作者是否本着“童心”作文。李贽以“童心”作大刀阔斧，破除一切文领域的种种“道理闻见”。由于李贽的拂拭，不登大雅之堂的稗官小说、传奇、民间小调得以重见天日，有可能晋身为天下“至文”的行列。李贽本“童心”论文，打破文体尊卑的界限，不以出身论英雄，使所有文章都置于同一标准（即“童心”）之下论优劣。这就是李贽本“童心”论文的积极意义。李贽论文的这一付手眼，是从阳明心学那里借过来的，此说不为过分。

在李贽的头脑里，确实已经没有何体为尊何体为卑的观念了。读儒家经典，其文妙处也能令他想到读野史逸闻的快乐。李贽批点《论语》，在《微子》章后写下一句：“读此一篇，如读稗官小说、野史、国乘，令人不寐。”[②]《论语》是四书之首，读此书当正襟危坐，一心讲求圣人之旨。而李贽却能妙出心裁，“俗儒”确实不能比肩。李贽厌恶当时“七子”论文的复古主张，而明代以正统自居的文人，实在缺乏创造力，其作文论文，千人一面，生活在古人的阴影里。李贽大以为非，故极力推许非传统文体。这都是出自他论文本“童心”而扫除“道理闻见”的一贯思路和主张。正宗诗文被“闻见”所蔽，而稗官、传奇大见“童心”，所以有必要极力发明，不使埋没。李贽《道古录》：

唯是街谈巷议，俚言野语，至鄙至俗，极浅极近，上人所不道，君

① 袁中道解释李贽著述大义：“其意大抵在于黜虚文，求实用；舍皮毛，见神骨；去浮理，揣人情。”见《李温陵传》，见《焚书》，中华书局，1975年，第31页。

② 见李贽《四书评》，上海人民出版社，1975年，第156页。

> 子所不乐闻者，而舜独好察之。……夫唯以迩言为善，则凡非迩言必不善。何者？以其非民之中，非民情之所欲，故以为不善，故以为恶耳，非真如今人所谓妨政害民之恶也。[①]

街谈巷语、俚言野语，因为表达了民情所欲，亦即出自民之"童心"，所以有可取之处。"道理闻见"既然被扫除尽净，文体、语体全然不用计较，作文者是否有"童心"，所作是否出于"自然之性"，当然就成了唯一的衡量标准。这也就是"言不出于吾心，词非由于不可遏，则无味矣"的意思。[②] 李贽下面这段话将他本"童心"论文之旨说得淋漓痛快：

> 且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。既已喷玉唾珠，昭回云汉，为章于天矣，遂亦自负，发狂大叫，流涕恸哭，不能自止。宁使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏于名山，投之水火。[③]

这样的文章没有理由不成为"至文"。李贽源心论文，而心又被外物感发，所谓"吾心"、"童心"无非就是"势不能遏"的心中"垒块"。在这一点上，李氏论文是与司马迁"发愤著书"的说法相通的。李贽《忠义水浒传序》引太史公说，直指《水浒传》为"发愤之所作"。[④] 李贽本"童心"论文，有冲破藩篱扫除陈见，使非传统文体能唐而皇之争一席之地的长处。但文毕竟有自身的形式规范、技巧修辞，有它的文学特性，这些并不能从

---

① 李贽：《道古录》，卷下，第一章。张建业主编：《李贽文集》，第七卷，社会科学文献出版社，2000 年，第 369 页。

② 李贽：《藏书》，卷四十《儒臣传》二之《史学儒臣》"司马谈司马迁"条，第三册，中华书局，1959 年，第 692 页。

③ 李贽：《杂说》，见《焚书》，中华书局，1975 年，第 97 页。

④ 李贽：《忠义水浒传序》，见黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》，上册，江西人民出版社，1982 年，第 142 页。

所谓“童心”得到解释。所以，本心论文是不能深入的。文各有心，而论者各心其心，则对文学性的认识不可能有建设性的探讨。李贽论文，在破除陋见方面自有充分的积极意义，但至于说到具体作品文学性的发掘，则所得者肤浅居多。如论家常提及的《忠义水浒传序》，除引太史公说指《水浒传》是“发愤”所著外，当李贽涉及所发何愤的时候，竟将《水浒传》指为发“忠义”之愤，“施罗二公”在李贽眼里自然是“忠义”的英雄。一部题旨复杂、含义深广的小说，竟然“忠义”二字可以为归宿，实在不敢苟同。不过，李贽对晚明文人小说话语的开创之功是应当肯定的。在李贽之后许多文人继续议论小说、传奇等体裁，从不同的角度肯定它们的价值，形成了士林圈子内的一种风气。汤显祖《点校虞初志序》：

> 昔李太白不读非圣之书，国朝李献吉亦劝人弗读唐以后书。语非不高，然未足以绳旷览之士也。何者？盖神丘火穴，无害山川岳渎之大观；飞茎秀萼，无害豫章竹箭之美殖；飞鹰立鹄，无害祥麟威凤之游栖。然则稗官小说，奚害于经传子史？游戏墨花，又奚害于涵养性情耶！①

不能说汤显祖这段话有多少骇俗之论，稗官小说虽相对于经史仍属“小道”，但士子文人如无此“涵养性情”，则如“豫章竹箭”而无“飞茎秀萼”。正如谢肇淛《五杂俎》说的：稗官小说有“多识蓄德之助，君子不废焉。……故读书者，不博览稗官诸家，如啖粱肉而弃海错，坐堂皇而废台沼，俗亦甚矣”②。传统小说话语中稗官小道“可观”的命题转变为文人自我修养不可缺少的命题。小说、传奇的价值由外在的社会价值转变为内在的个人精神生活价值。李开先《词谑》则从叙事章法的角度议论《水浒传》：

> 崔后渠、熊南沙、唐荆川、王遵岩、陈后冈谓：《水浒传》委曲详尽，血脉贯通，《史记》而下，便是此书。且古来更无有一事而二十册

---

① 汤显祖：《点校虞初志序》，《中国历代小说论著选》，第179页。
② 谢肇淛：《五杂俎》，卷十三，《中国历代小说论著选》，第166页。

者，倘以奸盗诈伪病之、不知序事之法，史学之妙者也。[①]

五人讲一样的话，是值得怀疑的。但这些文人议论《水浒传》却是可信的。类似的话胡应麟在《少室山房笔丛》里也说过，可以作为旁证："《水浒》余尝戏以拟《琵琶》，谓皆不事文饰，而曲尽人情耳。……第述情叙事，针工密致，亦滑稽之雄也"，《水浒传》"至其排比一百八人，分量轻重，丝毫不爽。而中间抑扬映带，回护咏叹之工，真有超出语言之外者"。[②] 他们的见解显然有胜过李贽的地方：倾向于从作品本文方面来说明它的价值。

金圣叹就是在文人纷纷议论、抬举稗官小说、传奇这样的氛围下出现的。李贽开创了文人小说话语的滥觞，以"童心"衡量、烛照一切文，扫除文体尊卑的谬说，但正如前文所述，李贽的小说话语存在一个弱点：他并没有具体解剖作品本文，仅将"至文"归于莫可深入究诘的作者的"童心"——即作者的主观意图和动机。李贽在文体平等方面迈开了一大步，在本文探究方面却止步不前。他甚至还没有李开先、胡应麟等人议论得这样深入。这种情况要等到金圣叹出现才彻底改变。金圣叹在小说文体自觉方面的意义在于承继了李贽的话头，从言说上肯定了小说作为文体之一的独立地位，为小说文学特性的探索和作品评议奠定了批评的基础。

更深一层，在肯定作品的文学特性方面，李贽和金圣叹似乎走着不同的路。李贽为"至文"寻出"童心"作为根据，属于返本求诸心源的一路；金圣叹则为"至文"给出一个带有形而上性质的假设，他有时把它称作"才"，有时又把它称作"文"。综合议论时多称它为"才"，具体落实到作品分析时则多称它为"文"。无论"才"也好，"文"也好，它都是关于作品文学特性的形而上的假设，或者说是关于作品文学特性的本源根据。金圣叹所做的，显然不是求诸心源为"至文"之所以为"至文"给出解答，而

---

① 李开先：《词谑》，见黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》，第115页。

② 胡应麟喜谈故实，议论小说尤多，独到之处为笔记小说的分类、整理。但其实他对小说的认同并不及汤显祖等人，胡在态度上更偏于正统。此处仅取其文学的眼光。引文见胡应麟《少室山房笔丛》之《庄岳委谈》，见黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》，第151、152页。

是先验地假定天下“至文”具有某种共同的性质，由此来解决“至文”之所以为“至文”的本源根据问题。明清小说评点蜂出，评家各具手眼，实际上与金圣叹对作品文学本体性问题的解决很有关系。因为文学本体问题的拈出与解决为作品批评提供了合乎理性的依据，解决了批评的前提自然有助于具体批评的深入。金圣叹在评点学的宗师地位，除了他对作品艺术特性别出心裁的独到之见外，笔者以为很大程度上取决于他对文学本体性的形而上的建构与解决，这是他的同时代人与后来人难以企及的地方。

从来论金圣叹，罕有注意他评点《水浒传》写的《序一》。[①] 进入正文评点之前，除《宋史断》一篇讲宋时宋江起事的历史和评论及《读法》一篇多讲文理和人物议论外，应该说共有序文四篇。分别为《序一》、《序二》、《序三》和假托施耐庵名写的《贯华堂所藏古本〈水浒传〉前自有序一篇，今录之》。按诸古人作序，其体不一。精心撰构有之，闲笔散墨亦有之。而金圣叹一序再序，而至于四序，显然不能作平常观。他通过不同的序文，提纲挈领地表达他对不同方面的见解。托名施耐庵的序文，讲他评点的心路历程；《序三》上承《序一》，对所提出的文学本体性问题给予发挥；《序二》申辩《水浒传》的主旨非“忠义”，可以说是他为《水浒传》作“正名”；而《序一》正是通过讲述古今经书的兴废引出评点的使命，在论述经书兴废中阐发文学的本体性问题。由此可见，《序一》实在处于很重要的地位，犹如章回体小说开头的“契子”或前数回对大旨的暗示。要完整地

---

① 笔者现读到小说论的选本两种：黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》与曾祖荫等人《中国历代小说序跋选注》均不收《序一》。方正耀《中国小说批评史略》、王先霈、周伟民《明清小说理论批评史》、叶朗《中国小说美学》、郭瑞《金圣叹小说理论与戏曲理论》均未讨论到《序一》，唯陈洪《中国小说理论史》提到《序一》中的“三境”说。但笔者以为“三境”说实不是金圣叹的有得之说。金氏《序一》云：“心之所至，手亦至焉者，文章之圣境也。心之所不至，手亦至焉者，文章之神境也。心之所不至，手亦不至焉者，文章之化境也。”征诸写作，所谓“三境”，无非就是用笔的三种境界。但此处金圣叹以“圣”、“神”、“化”出之，故神其说。反不若金氏晚年批点《西厢记》“借厢”一出时讲的“有用笔而其笔不到者”、“有用笔而其笔到者”、“有用笔而其笔之前，笔之后，不用笔处无不到者”的用笔三境界具体。假如以“三重用笔说”索解“三境”，则“三境”自有不能自圆其说的地方。故此，“三境”说实有金氏自谓之“灯下戏墨”（见托名施耐庵序）之处。

把握金圣叹的评点，明白他在《序一》表达的良苦用意是不可缺少的。

金圣叹《序一》所表达关于评点的使命，今天看来是极其迂腐的。但《序一》仍不失为了解金氏美学思想的关键，尤其在他对文学本体性问题的看法方面。如此迂腐的推论而能够与关于文学本体性的形而上假设结合在一起，实为不可思议的事情。《序一》的推论和结论可以大致归纳如下：秉简载笔有关治道，只有有位有德者才有资格。孔子有德无位，资格不够，但孔子因史成经，不别立文，尚在可恕之列。故秦火烧书，无乖治道。后汉兴求书，天下著述蜂出，烧不胜烧。要灭此“刻画魑魅，诋讪圣贤”的笔墨之祸，唯有“止薪勿趋”一途。评点就是“止薪勿趋”的良方，让天下人明白非圣德大才不足以言著述，明乎此，才可以达到让世人“审己量力”、“废然歇笔”的目的。所以，金圣叹把自己的评点看做所谓“封关之泥丸”。虽微，然有益于世。他说：“夫身为庶人，无力以禁天下人作书，而忽取牧猪奴手中之一编，条分而节解之，而反能令未作之书不敢复作，已作之书一旦废尽，是则圣叹廓清天下之功，为更奇于秦人之火。”[①] 金圣叹想建奇功于末世，可谓天方夜谭。在一个著述满天下的时代，竟然需要通过著述的努力达到灭除著述的目的。这本身就充满了反讽意味，一如禅宗以立文字谕人文字语言不可达禅境之理。金圣叹生活在一个充满反讽的时代。我们对他的良苦用心不必太过认真。有意思的是他在推论过程中，引申出对“才”的议论。金圣叹借“才”这个概念喻指先验存在的文学特性的本源根据。

为了达到“止薪勿趋”的目的，金圣叹首先让人知道什么是才。“古人之作书也以才”，无才不可以作书。庄周、屈平、司马迁、杜甫、施耐庵、董解元属于金氏古人之有才者之列。但他反复申明，他说的才不是世人说的才，不是那种拿来构思、布局、琢句之才。世人说的才比他说的才低级。世人说的才是才华之才，即发挥而形诸笔墨之才。但金圣叹说的才则具有神秘而先验的特点。他拈出两个同音词来解才的意思：一为

---

① 金圣叹：《序一》，见《金圣叹批评〈水浒传〉》，齐鲁书社，1991年，第7页。（因征引此书甚多，下文凡出处同此书者，只标明页码及回目，并简称金批《水浒》，版本皆同。）

"材";一为"裁"。

> 才之为言材也。凌云蔽日之姿,其初本于破核分荚;于破核分荚之时,具有凌云蔽日之势;于凌云蔽日之时,不出破核分荚之势,此所谓材之说也。又才之为言裁也。有全锦在手,无全锦在目;无全衣在目,有全衣在心;见其领,知其袖;见其襟,知其披也。夫领则非袖,而襟则非披,然左右相就,前后相合,离然各异,而宛然共成者,此所谓裁之说也。[①]

观金圣叹取譬,他极力避免才的主观特征。因为才华之才是主观的,而他正是不想用此意。他用种子的萌芽和日后成长来说明先验地存在并决定文的始终过程的东西。一如物种被基因决定,日后成长的状貌、性质在种子时已蕴涵在内,成长不过是基因的表现,无论如何表现总是离不了基因规定的性状。如剪裁衣服一样,虽然未曾看到全衣,但自有其衣服的理念在心,有一必有二,有二必有三。已成的衣服可以说不违其未成时的理念。金圣叹用种子和剪裁作譬喻,是想说明文之中存在一种普遍和形而上的东西,正是它们构成了文的本源根据。天下的"至文"都是有如同基因一样的存在才使它们成为名副其实的"至文"。这种神乎其神的"才"一旦显现于"才子",人们就会看到文章的奇妙:"笔有左右,墨有正反;用左笔不安换右笔,用右笔不安换左笔;用正墨不现换反墨,用反墨不现换正墨;心之所至,手亦至焉;心之所不至,手亦之焉;心之所不至,手亦不至焉。"[②]金圣叹在《序一》表达的思想失于晦暗不明,但用意还是清楚的。当他以《水浒》为例时候,这种本文意识的表达就清晰得多。金圣叹反复强调,"至文"当中是有一种普遍性和内在规律的。

---

① 金圣叹:《序一》。"有全锦在手,无全锦在目"句文意颇费解,疑为"无全锦在手,有全锦在目"。如此文意方可连贯通解。姑且拈出在此,以俟通识君子。此文简本在《文学遗产》1998年第四期刊出,承湖北黄冈崇浩先生来信指正,引《庄子·养生主》"庖丁解牛"故事解金圣叹此句,谓"无全锦在目"犹"目无全牛",形容技艺之老到。如是我疑释然,并致谢意。见金批《水浒》,第6页。

② 金圣叹:《序一》,见金批《水浒》,第6页。

在《序三》里金圣叹继续发挥他关于文学本体性问题的想法。他说，他读《水浒》自有其法而与世人不同。以往听人说，庄生之文放浪，《史记》之文雄奇，始亦以为然。后日悟其非。昔人所谓庄生放浪，是仅见庄子妙喻迭出，变化不穷；而《史记》所书，多为争斗曲折之事，故以为雄奇。金氏反对此说，他一副不屑一顾的态度："古今之人，以瞽语瞽，真可谓一无所知，徒令小儿肠痛耳。"[①]然他蔑视得也自有他的道理：

> 若诚以吾读《水浒》之法读之，正可谓庄生之文精严，《史记》之文亦精严。不宁惟是而已。盖天下之书诚欲藏之名山，传之后人，即无有不精严者。[②]

金氏在一切作品中发现普遍的存在，这普遍存在适应分析一切文。金氏以前，亦有人一星半点地流露过这方面思想的火花。[③] 但没有金圣叹说得这样明白清楚。这是古代文论史一个重大的推进，尤其对小说的议论更标志着由此进入了一个文学自觉的阶段。不能在作品中区分出内在而普遍的存在，对作品文学特性的议论就失去了前提性的根据，文本的探索是无法有系统和深入的。金氏拈出"精严"以标举文学特性，如同立定规矩，启示后人，意义是相当重大的。他进一步解释他自一切文中悟得的普遍特性："何谓之精严？字有字法，句有句法，章有章法，部有部法是也。"[④]金圣叹十分注意作品所具有的普遍的文学特性，他不但从"《水浒》之文精严"的角度肯定《水浒传》的价值，更重要的是从读《水浒》中悟出普遍的文学特性而反复给予申明和肯定。他不是不知道每部作品都有不同的风格，《庄子》不同《史记》。但人所未道的是超越这些风格的差别直探其文之所以为文的根本之同。用金氏的话就是"直取其文心"。[⑤] 天下的文心都是一样的，差别在于论文者善不善取其文心而已。若善取文心，

---

① 金圣叹：《序三》，见金批《水浒》，第11页。
② 同上书，第11—12页。
③ 参见本书第一部分及李开先、胡应麟等人论《水浒传》的说法。
④ 金圣叹：《序三》，见金批《水浒》，第12页。
⑤ 同上。

"则惟庄生能作《史记》,惟子长能作《庄子》"[①]。为什么呢？金圣叹的答案是它们的文心是一样的。

金圣叹设定了普遍的文学特性,有如许一付手眼,他读解作品的眼光的确不同别人。别人读《论语》恐怕多注意其中的义理微言,而他只关注篇章布局与字句修辞。金氏区别出两种议论作品的门径:"善论道者论道,善论文者论文。"[②]毫无疑问,他将自己定位于"善论文者"之列。正是在这种意义上,金氏常常将文中之"事"与文中之"文"分立对举。所谓"事"是指文中的义理形迹,所谓"文"是指文中的文学特性。细察金圣叹之论《水浒》,他对《水浒》的义理形迹完全持厌恶的态度,在"事"的层面给予完全否定,却独赏其"文"。我们今天似乎很难理解金氏这种分裂的态度,对金氏的文论多有分歧。[③] 但在金圣叹的文论观里,"事"与"文"是可以各不相干的,正如"论道"的时候自有"论道"的标准,看其是否符合圣人之教;而"论文"又正有"论文"的标准,看其文是否"精严",是否具备"神理"。赏《水浒》之"文"并不妨碍金圣叹厌恶《水浒》之"事"。"事"、"文"相离则可以两相共存,互不妨碍;"事"、"文"强其相合则莫知所从,或者因事废文,或者因文废事。后者正是金圣叹所不取的。"《水浒》所叙,叙一百八人,其人不出绿林,其事不出劫杀,失教丧心,诚不可训。然而吾独欲略其形迹,伸其神理。"[④]一部"失教丧心"的稗官小说,居然被金圣叹看出无穷"神理"。要理解金氏读书看文的手眼,一定要透过他的"事"、"文"分立观,理解他为一切文作的普遍和形而上的设定。一切文自有其"文"之处而"事"不在考虑中。一切文惟其"事"不相同而各有其"事",若就"事"论文,则不能发现其中的普遍之处。只有就"文"论文,才能超越差别,直指文心。

---

① 金圣叹:《序三》,见金批《水浒》,第12页。

② 同上。

③ 参阅湖北《水浒》研究会主编的《水浒争鸣》第二辑、第四辑、第五辑,均有专栏讨论《水浒》金批和金圣叹研究。论者意见分歧,是之者谓金圣叹"反封建",非之者谓金圣叹"反动文人"。《水浒争鸣》前四辑由长江文艺出版社出版,第五辑改由武汉大学出版社出版,1983年至1987年。

④ 金圣叹:《序三》,见金批《水浒》,第12页。

事、文分立观引申在小说文本探索方面，自然就成了所谓"事为文料"说。文存在着一种神秘的张力或惯性驱动着材料的安排组织，这就是金氏"事为文料"观念的核心。金圣叹有一段话是论家必引的文字："其实《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事。"他觉得："以文运事，是先有事生成如此如此，却要计算出一篇文字来"，"因文生事即不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我"。[1] 笔者以为这段话的主旨是在对比中进一步具体说明文的那种普遍和形而上的文学特性。"以文运事"之文是文章之文，运就是记载。用文章的形式来记载如此如此的事情，当然是先有事而后有文。但"因文生事"之文不是文章之文，而是普遍和形而上之文，即文性文理之文。生就是无中生有之生。由于文章中之文性本身的张力和惯性，必然会源源不断创造出"事"来以适应自身的文性。金圣叹在回评和夹批中自始至终贯串了这种观念，而读书看文应该省察文性对事件的支配和制约。如《水浒传》第一回写王进避高俅之难暂住史进庄上，史进父亲染病，不久，呜呼哀哉。金圣叹冷静批道："完太公，令文字省手。"[2]因为后文由写史进再引出鲁智深，太公不死，又多一重头绪，殊为不便。并不是真有一个太公生病死了，而是文性决定他非死不可。第二回写史进习武生出是非，官家派兵来剿。史进杀了仇人，而他家随从并将无涉的官家杀了。金氏批道："此处杀李吉，不杀两都头可也。只是不杀，便要来赶，便费周旋，不若杀却，令文字干净。"[3]金氏从文字安排论事件的结局。盖前者为"文"，后者为"事"。此所谓"因文生事"之谓也。又如第三回文字安排鲁智深入五台山，金氏写了一段话教人看书："看书要有眼力，非可随文发放也。如鲁达遇着金老，却要转入五台山寺。夫金老则何力致鲁达于五台山乎？故不得已，却就翠莲身上，生出一个赵员外来。所以有个赵员外者，全是作鲁达入五台山之线索，非为代州雁门县有此一个好员外，故必向鲁达文中出现也。"[4]再如第十五回写吴用等人智取生

---

① 金圣叹：《读第五才子书法》，见金批《水浒》，第19页。
② 见金批《水浒》，第一回夹批，第63页。
③ 见金批《水浒》，第二回夹批，第77页。
④ 见金批《水浒》，第三回回前评，第92页。

辰纲，众军与老都管忍不住诱惑，喝了已下蒙汗药的酒，唯独杨志不喝。金圣叹由文之理推断事之变："写杨志英雄精细，固也，然杨志即使肯吃，亦不得于此出写他肯吃。何也？从来叙事之法，有宾有主，有虎有鼠。夫杨志虎也，主也；彼老都管与两虞候，特宾也，鼠也。设叙事者于此不分宾主，不辨虎鼠，杂然写作老都管一瓢，杨志一瓢，两个虞候一瓢，众军汉各一瓢，将何以表其为杨志哉！故于此处特特勒出一句不吃，夫然后下文另自写来，此固史家叙事之体也。"①仅杨志不肯吃酒，此一细节就被金圣叹看出许多，缘由就在于金氏时刻存着普遍的文学特性的观念，不忘以此一付手眼读书看文。如此的批点还有多处。②

由于文性在具体行文中的制约和支配作用，文可以无中生有地生出规定的情景，特定的情景亦可以派生出一段文字。文生情和情生文，实际上就是一回事；即所谓"因文生事"。第二十六回写武松到了张青处，张青送先前开剥了一个头陀留下的数样东西给武松。金圣叹批道："无端撰出一个头陀，便生出数般器具。真不知文生于情，情生于文。"③此处"情"字当作情景之情而非情感之情解，而"文"则是文章之文。情、文可以互生，就是因为文性使之然。金氏从情文互生的角度，具体地探讨那种普遍的文学特性。如第五十一回写李逵回到梁山泊，朱仝见了提起朴刀，直取李逵。金批云："须知此只是周旋前文。盖既已一时借作波折，便不得不与之收拾完缴，所谓情生文，文又生情，了不得已也。"④因为前文写了李逵扼死朱仝带的沧州知府的小衙内，逼得朱仝走投无路，奔投梁山泊，故结下了私仇。既然有了波折，则必须有结尾。前面的文必然生出后面的

---

① 见金批《水浒》，第十五回夹批，第307页。

② 如第七回第173页，交代林冲不曾生半个儿女。金批云："为后文省手也，却于林冲口中叙出曲曲人情。"第九回第205页，写林冲如何得知高俅陷害的阴谋。金批云："为阁子背后听说话，只得生出李小二；为要李小二阁子背后听说话，只得造出先日搭救一段事情，作文真是苦事。"第十五回第296页，梁中书命杨志解押生辰纲，行前梁夫人再交一担礼物给杨志。金批云："非真有梁夫人一担礼物，定少不得也。只为冈上失事，定少不得老都管，则不得已，倒装出一担体己礼物来，此皆作者苦心也。"第四十七回回前评三打祝家庄："以墨为兵，以笔为马，以纸为疆场，以心为将令；我试读其文，真乃墨无停兵，笔无住马，纸几穿于蹂躏，心已绝于麾旗者也。"

③ 见金批《水浒》，第二十六回夹批，第526页。

④ 见金批《水浒》，第五十一回夹批，第974页。

事,而前面之文又为更前面之情景所生。文情互生,文性使然,就是这个道理。金圣叹晚年评点《西厢记》文笔更为老到,但他一样注意在材料安排中看出文学特性所起的作用。[①]

金圣叹用情文互生来说明小说在材料安排之上存在超然的文理与文性,他同样用此付"圣叹手眼"看待驾驭人物性格的内在理路,这就是他独标出的"因缘生法"之说。金氏论文,亦儒亦佛,亦庄亦谐,弄得后来解人大伤脑筋。[②] "因缘生法"一词出于释典。释氏解释现象界之显现,谓离不开观者自身之心源。前者为"法",后者为"因缘"。正所谓因缘不生,诸法何在? "一切法,离所作因缘不生。"[③]"以因缘故诸法生。"[④]金圣叹套释氏此说论文究竟是何用意? 依笔者的体会实无特别的深意。无非是他具有强烈的本文意识,借释氏此说以喻"至文"中必存内在而贯串的理路与文性,无论从材料安排的角度也好,从角色性格的设置与表现也好,它自有内在的理路,不必大惊小怪。"因缘生法"看似深奥,实不难索解。某曾举一俗例解释"因缘生法"的含义:如天下丽人,熙熙攘攘,不胜其多。然心念不生,即如无有。"因缘"不生,天下无所谓丽人也。然心念一起,陆续有来。诸色纷陈,眼不胜花,莫知所从。或有选择,即有求偶之一一举动;千曲万转,不达目的不罢休;种种关目,不胜枚举;首肯之后,又有订婚、嫁娶、生儿育女。凡后一切皆法也。然若当初没有一念的"因

---

① 如《读第六才子书西厢记法》之四十七,金圣叹认为,双文、张生、红娘是主角,其余夫人、法本、法聪之类,"俱是写三个人时,所忽然应用之家伙耳"。(所引金批《西厢记》,均出《品书四绝》,湖北辞书出版社,1995 年,以下仅注明页码。)非中心角色不过是文性要求用来穿插、连贯的道具。又如"寺警"一折末尾批云:"今《西厢记》方将自此而起,故知夫人赖婚,乃是千古妙文,不是当时实事。"(第 66 页)又如"争艳"一折,金氏认为根本不必再写郑恒,因为"只如郑恒,此亦不过夫人赖婚偶借为辞耳。"(第 181 页)为写赖婚借郑恒作道具一用。既已用毕,更不必再张扬道具。金氏此处仍然以文性的眼光看材料安排。材料安排是否合理,一以文性为准绳。

② 如陈洪认为,"因缘生法"一词借自佛学,"其本义已多歧解,而金圣叹又各自赋予了新义,且使其彼此互证,越发增加了阐释的困难"。见《中国小说理论史》,安徽文艺出版社,1992 年,第 163 页。

③ 《楞伽阿跋多罗宝经》卷第二《一切佛语心品之二》,见《佛教十三经》,国际文化出版公司,1993 年,第 681 页。

④ 《维摩诘所说经》卷上《佛国品第一》,同上书,第 288 页。

缘”,便是没有后来种种“诸法”。以人生证之于“因缘生法”,不论其是否乖谬于今日的唯物哲学,但实际上符合金圣叹的初意。金圣叹《语录纂》卷之二在佛理的意义上释“因缘生法”:“世尊说因缘法,为破我而说也。大千一切,皆因缘生法。然因缘所生法,非如父母所生子,乃纵横所成十也。众生执我成病,世尊以因缘二字为药,即将所执之我,分作两半句。半说是因,半说是缘。六根,因也;六尘,缘也。根尘合而识生焉,三法和合,是固有我,其实本无有我。”[①]释氏不承认纯粹的主观,也不承认纯粹的客观,因缘和合斯有诸法。因此,诸法就是流动、被其内在属性支配的万象。一旦因缘起法象生,它就有其自然而然的起灭过程和内在规律。由此可见,“因缘生法”有两大要义:一是说“诸法”的缘起根据;二是说“诸法”起后的生灭过程和规律。金圣叹将此引入论文,我认为是就第二点而说的,他通过取譬释典晓谕读书人:当认清文中的内在理路,即内在而通贯于文中之理,由此而求作者写人状物、文笔变化的解释。例如,作者设定某一角色,不必作者就是角色本人才写得逼俏其性格。一旦设定,用金圣叹的话来说就是“动心”,此即是“因缘”,文法理路自然会引导此一角色生出种种行为,不到结局不会停止。这就是“因缘生法”。善读书看文的人,当善从种种形迹,也就是“法”中求其“因缘”,悟其理路。《水浒传》第五十五回写“时迁偷甲”,极之逼真生动,而施耐庵又不是偷儿,何识偷术?金圣叹文心触动。他大发感慨:施耐庵以一人之身、一手之笔,居然写活众多豪杰、淫妇、偷儿。金圣叹作为评点家一定要解释此一现象。他拈出“因缘生法”作解释:写到某一角色,即“动心”为某一角色,“因缘”由是而起,形迹亦由是而生:

> 经曰:因缘和合,无法不有。自古淫妇无印板偷汉法,偷儿无印板做贼法,才子亦无印板做文字法也。因缘生法,一切具足。是故龙树著书,以破因缘品而弁其篇,盖深恶因缘。而耐庵作《水浒》一传,

① 金圣叹:《语录纂》,见《唱经堂才子书汇稿》,施蛰存主编,阿英校点,上海杂志公司,1935年,第45页。

直以因缘生法，为其文字总持，是深达因缘也。夫深达因缘之人，则岂惟非淫妇也，非偷儿也，亦复非奸雄也，非豪杰也。何也？写豪杰、奸雄之时，其文亦随因缘而起，则是耐庵固无与也。[①]

人物性格自有其内在的理路，故文可以随因缘而起。作者一人而能写众多人物，是因为作者“深达因缘”。金氏论文自是评家的眼光，与其说是作家得自甘苦的体会，不如说是评家追求解释文学现象之言。作家所以写得活人物性格，有许多复杂的缘由，“动心”的想象性体验，仅是其中的一个方面，并不是文随因缘而起这样简单的一个问题。所以，就创作心理方面来看，金氏的“因缘生法”所得依然为浅；然就评家关注文本的内在文理方面，所得可以说是深的。

金圣叹是一个本文意识强烈的人，他的评点时刻不忘提醒读者应该以“文”的眼光去读书看文，“吾最恨人家子弟，凡遇读书，都不理会文字，只记得若干事迹，便算读过一部书了”[②]。他自己则顺着文的理路、文性来读书，金氏这样谈到他读《史记》的心得：“马迁之为文也，吾见其有事之巨者而隐括焉，又见其有事之细者而张皇焉，或见其有事之阙者而附会焉，又见其有事之全者而轶去焉，无非为文计，不为事计也。”[③]无论隐括、张皇，还是附会、轶去，全在于“文”的因素在起统帅作用，它支配、制约各种表现手法达到自己的目的。正是在这种意义上，事件形迹成了叙事作文的“文料”，它们服从各种艺术手法的调度安排，而艺术考虑的调度安排又服从一个更高的原则，这就是普遍的文学特性。统帅叙事作文的更高原则，实际上是文学的本体性问题。金圣叹不仅涉及，而且强烈地意识到它的先验与形而上的特性。所以，他用许多范例去指证它的存在，却没有办法说明它为什么会是这样。金氏有一段话借天象、山川、草木的变化来说明小说文本的形而上的文学特性：

① 见金批《水浒》，第五十五回回前评，第1036页。
② 金圣叹：《读第五才子书法》，见金批《水浒》，第23页。
③ 见金批《水浒》，第二十八回回前评，第545页。

> 今夫文章之为物也，岂不异哉？如在天而为云霞，何其起于肤寸，渐舒渐卷，倏忽万变，灿然为章也；在地而为山川，何其迤逦而入，千转百合，争流竞秀，窅冥无际也！在草木而为花萼，何其依枝安叶，依叶安蒂，依蒂安英，依英安瓣，依瓣安须，真有如神镂鬼簇、香团玉削也！在鸟兽而为翚尾，何其青渐入碧，碧渐入紫，紫渐入金，金渐入绿，绿渐入黑，黑又入青，内视之而成彩，外望之而成耀，不可一端指也！凡入此者，岂其必有不得不然者乎？夫使云霞不必舒卷，而惨若烽烟，亦何怪于天？山川不必窅冥，而止有坑阜，亦何怪于地？花萼不必分英布瓣，而丑若榾柮；翚尾不必金碧间杂，而块然木鸢，亦何怪于草木鸟兽？然而终亦必然者，盖必有不得不然者也。至于文章，而何独不然也乎？①

这是一段非常重要的话。它与历代儒、道思想家思索人事、宇宙、人生的大本大源时莫不追溯到那个超验神秘的“天”有异曲同工之妙。“天”成为人事的最终解释。金圣叹强烈地感受到文章中生成起灭的内在规律，他要言说它，要给予最终的解释。于是，他想到自然万物，发现文章如同万物一样，自然天象莫不有自己川流不息、渐次生成的规律。人文与天象在他看来是那么奇妙地一致，于是他把它归结于造物。文章为什么必然存在贯串其间的那种文学特性，不论我们叫它文章理路也好，叫它文性也好，叫它存乎其间的先验的形而上存在也好，没有人能从本然的角度破解这个神秘的谜。金圣叹只是感觉到它非常神妙，强烈地意识到文学之所以为文学，就是因为有这样神妙的存在，但是他也只能把它归于莫可究诘的“不得不然者”。文章如同山川自然、大千世界一样，它之所以神秘，不在于它为什么是“如此”，而在于它就是“如此”。我们不能期望金圣叹从本然的角度解决文学的文本性问题。仰望星空，俯瞰大地，深感造物的神秘，自有人类以来就一直如此。金氏小说话语的意义在于强烈的本文意识，设定一个超越具体美学原则的前提，并以此统贯于具体美学

---

① 金批《水浒》，第八回回前评，第182页。

原则和艺术的探索。在明清诸位评点家之中，金氏眼光宽阔，气象博大，卓然成一家之言。

中国文学史诸种文体演进至明清，传统的诗文虽仍有相当的活力，但主角的位置实际上已经让给了体制成熟的新生文体，特别是小说。魏晋六朝时代诗文理论的空前高峰，至明清已成为遥远的记忆。当朝士大夫囿于诗文批评的传统，虽然不断品诗论文，提出各种新奇的主张，当朝文坛好像很热闹，但这些主张仅貌似新奇而已，实际并无什么创造力。如不以当时文坛的标准而以历史的标准来衡量，明清之际文坛批评的突破，无疑应当由评点学来代表。笔者上述的讨论仅仅清理了评点学的"文学自觉"在批评见解方面的线索与主张。构成一个时代的文学自觉，批评见解的表达仅仅是其中一个方面。其实众多文人兴趣的转向、群起议论、资助出版、甚至捉刀弄笔亲身实践，都是属于文学自觉的行动方面；而且"文学自觉"更重要的是表现在小说文本的美学内容本身。综合美学实践方面的规模和见解方面的创获，我们可以下一断语：明清之际正是古代文论史上第二次"文学的自觉"。

批评意义上的魏晋六朝的文学自觉，集中体现在清理与探索"文"这一概念上。对"文"的本性认识的加深直接导致批评、分类、编纂等方面的一系列变化。这与明清之际评点学的情况大体相似。考察上古时期诸家的文学观念，似乎存在不同的思路来认识文学：社会、人生的功能作用的思路和文本特性的思路。像孔子兴、观、群、怨的诗"四教"和《毛诗·序》的"诗言志"说、"发乎情，止乎礼义"的具体解释等，似乎都是偏重从人生、社会的功能作用方面来认识文学；而像风、雅、颂、赋、比、兴的诗"六义"和"言之无文，行之不远"、"非文辞不为功"等看法[①]，显示了对文本特性的相当重视。此处我们姑且不讨论人生、社会的功能作用的思路，而将注意力集中于文本特性的思路。哪怕在文学观念的萌芽时期，古人已经注意到诗体的差别和文辞特征。刘师培考论上古时"文"或"文章"，谓

---

① 诗"六义"出自《毛诗序》；"言之无文，行而不远"、"非文辞不为功"，均见《左传·襄公二十五年》。

有二重含义："以文物为文，以华靡为文，而礼乐法制，亦莫不称为文章。推之以典籍为文，以文字为文，以言辞为文。"[①]在二重含义之中，只有第二义是与文学观念相接近的。因为任何著述，必须形诸文辞，而文辞则有"饰"与"不饰"的区别。辨识"饰"与"不饰"之间的几微，构成了对文学的文本特性的最早的意识。"文"或"文章"训为"饰"，表示了上古时期的文学意识。所以，刘师培说："言词而有缘饰者，亦莫不称之为文。""盖'文'训为'饰'，乃英华发外，秩然有章之谓也。"[②]魏晋六朝时期在批评意义上的文学自觉，就是循着由文辞缘饰进而从文本特性的思路来阐发文学认识的。文学作品之文一定讲究文辞缘饰，这是一个显而易见的外观现象，而当批评理论继续循此而深入，就带来更大的收获。

晋陆机将文辞缘饰归结为感怀抒发和摹描状物，他在《文赋》里说："诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。"[③]"绮靡"和"浏亮"都是缘饰的意思，而缘饰则不仅包含词采，恐怕还包括韵律、结构等更深层次的文本特性。由于写情状物的需要，诗和赋不得不"绮靡"和"浏亮"。由文的缘饰现象而联想到抒发情感的需要，用"缘情"、"体物"来解释"绮靡"和"浏亮"，这与苏珊·朗格反复论证情感表达与符号形式的之间的必然关联，为符号形式的运用寻求人本根据的解释，实有相似之处。[④] 不过，《文赋》里这方面思想的表达，具有中国思维那种点到为止，不详为论述的特点，与西人恣意汪洋，长篇大论，炯然乎不同。陆机以人为主体的观物缘情来理解文辞的缘饰这样的见解，直为后人所继承，而成为文学自觉在批评方面的核心。如沈约《宋书·谢灵运传》谈到建安文学："至于建安，曹氏基命，二祖陈王，咸蓄盛藻。甫乃以情纬文，以文披质。"[⑤]又如钟嵘《诗品序》："嘉会寄诗以亲，离情托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫。或骨横朔野，或

---

① 刘师培：《论文杂记》第10条，见《中国中古文学史 论文杂记》，人民文学出版社，1984年，第118页。

② 同上。

③ 陆机：《文赋》，见严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》之《全晋文》，中华书局，1958年，第2013页。

④ 参阅苏珊·朗格《感情与形式》，刘大基等译，中国社会科学出版社，1986年。

⑤ 沈约《宋书》卷六十七之《谢灵运传》。

魂逐飞蓬;或负戈外戍,或杀气雄边。塞客衣单,霜闺泪尽。又士有解佩出朝,一去忘返;女有扬蛾入宠,再盼倾国。凡斯种种,感荡心灵。非陈诗何以展其义,非长歌何以骋其情?"[①]钟嵘似更进一步,由社会境况、人生坎坷来论感情的激荡,再由情的感发抒怀展而为诗的文辞缘饰。依据人本主体来论文,《诗品序》的感物情动,情发为词的逻辑体现了创作论、批评论合一的特色。

刘勰《文心雕龙》体大思精,继承陆机以情释辞的思路,《诠赋》有云:"情以物兴,故义必明雅;物以情观,故词比巧丽。"[②]《物色》云:"情以物迁,辞以情发。"[③]《知音》又云:"夫缀文者情动而辞发,观文者披文以入情。"[④]历陆机、沈约、钟嵘、刘勰诸人的论述,以情感抒发来解释"绮靡"、"浏亮"、"巧丽"这种文学的文本特性,可以说已成为中古文论史的不易之论。然而深思其穷神竭虑,拈出"情"来诠解"绮靡"、"浏亮"、"巧丽"之文,亦无非是为文学特性寻找更根本的本源理据。批评的自觉不论在哪个时代总是与它对文的本源理据的努力阐发联系在一起的。认识清楚文学的本源理据,才能加深对文学特性的理解;而对文学特性的理解加深,才能将对文学的言说带入一个更高的层次。魏晋六朝正是这样的时代。

魏晋六朝以来,著述繁华,诸体并出。别集和总集的编纂首先遇到文体分类的问题,而分类的背后则是文学与非文学的界限与区别,由此引出那个时代的文笔之辨。[⑤]《文选》是历史上第一部"文集",萧统在序文里明确标示他的入选标准:"序述之错比文华,事出于沉思,义规乎翰藻。"

---

① 钟嵘:《诗品序》,见严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》之《全梁文》卷五十五,中华书局,1958年,第3276页。

② 刘勰:《文心雕龙》之《诠赋》,见范文澜注本,上册,人民文学出版社,1958年,第136页。

③ 刘勰:《文心雕龙》之《物色》,下册,第693页。

④ 刘勰:《文心雕龙》之《知音》,下册,第715页。

⑤ 郭绍虞《文笔说考辨》云:南朝"人事愈繁复,文学愈发展,于是文体的名目也就变得更繁多,加上从子到集,篇什的文章日多,文体的辨析也就更为需要;最后从分析到归纳,探讨文学的艺术特征,遂有文笔说的出现"。见《照隅室古典文学论集》,下编,上海古籍出版社,1983年,第292页。

而将那些"不以能文本"，而"以立意为宗"的"傍出子史"、"传之简牍"之文或"系年之书"，统统拒于选外。① 观萧统的立选标准，的确是以审美为尺度。文学与非文学的界限在那个年代是十分清楚的。刘师培说，萧统别篇章于经、史、子书而外，立下准绳，"明文学别为一部，乃后世选文家之准的也"。② 文学的审美尺度在齐梁年代是文论家的"共识"。如刘勰《文心雕龙》之《总述》："今之常言，有文有笔，以为无韵者笔也，有韵者文也。"③又如萧绎在文、学、儒、笔中，区别出学、儒、笔，谓之非文。而文就是"吟咏风谣，流连哀思者"。更进一步，"至如文者，唯须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡"④。再如萧子显云："属文之道，事出沉思。感召无象，变化不穷。俱五声之音响，而出言异句；等万物之情状，而下笔殊形。"⑤由文学之文的缘饰现象引申出来的文学审美特性的探讨，至齐梁年间而大备。"文"不仅意味着词采，而且也意味着韵律、风骨、构思。齐梁文论家正是抓住文本的特征理解文学特性和审美尺度的内在含义。毫无疑问，循着这条思路把握文学是符合文学的本然意义的。但长久以来，齐梁文论被评家诟病为形式主义或带有形式主义倾向的文论⑥，这是不够公允的。近年已有论家起而为六朝文学辩难⑦，因不属本文范围，故毋庸赘言。简言之，任何文学作品必然包含某种思想或理念，而任何文学作品透过阅读也会产生某种对社会的影响，但循这样的思路毕竟不能说明文学之所以为文学。因为这样的思路脱离文本特征，文学的审美尺度和文学特性是存在于文本特征之中的，而举凡词采、韵律、风骨、构思正是

---

① 萧统：《文选序》，见严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》之《全梁文》卷二十，中华书局，1958 年，第 3068 页。

② 刘师培：《中国中古文学史》，人民文学出版社，1984 年，第 103 页。

③ 刘勰：《文心雕龙》之《总述》，下册，人民文学出版社，1958 年，第 655 页。

④ 萧绎：《金楼子》卷四之《立言》篇下，《四库全书》，子部一五四册，台北商务印书馆影印本，第 853 页。

⑤ 萧子显：《南齐书·文学传》中之"史臣曰"，见《南齐书》第三册，中华书局，1972 年，第 907 页。

⑥ 参阅郭绍虞《从"文"和"文学"的含义说明现实主义和反现实主义的斗争》、《文笔说考辨》两文，见《照隅室古典文学论集》，下编，上海古籍出版社，1983 年。

⑦ 参阅尚定《论"文学的自觉"——兼议六朝文学的评价》，见《走向盛唐》，中国社会科学出版社，1994 年。

文本特征表现出来的审美和文学特性的大者。魏晋六朝文学批评有如此高的成就，实与批评家本着文学的文本特征来论文的批评意识有关。论六朝文学批评，当于此点深加解悟。

明清之际小说评点学在批评形式上虽然自有其渊源，但论文的大思路正是继承了六朝批评的正路：从文本特征中领悟文学特性。降及明代，文学的面貌发生了大变化，虽然传统的诗文照旧主导当朝文坛，但规模宏大的章回体小说、篇幅浩繁的传奇成为文坛的新事物，吸引着士大夫的注意力。评点学正是在此情形下作为批评对文坛现实的反应而出现。因为六朝批评积累起来的许多概念未必适合批评小说、传奇等新兴文体，例如：词采、风骨、韵律、气象，强用之于小说批评，可能完全不是那么一回事。新兴文体有它们自己的文本特征，批评必须先认识其文本特征，在此基础上重新提炼适合其文本特征的批评范畴，并用此范畴把握其文学特性，才能谈得上有的放矢的批评。因此，对评点家来说，存在一个认识并把握新兴文体的首要问题。没有现存资料使我们可以考察或推测评点家对六朝文论的态度与看法，但令人深思的是评点家对小说批评体系的建构与六朝文论家一样，是从辨别文体的文学特性开始的。正是在此意义上，本论认为明清之际的评点学，是有清醒批评意识的"文学自觉"。这种看法与五四以来胡适、鲁迅、郑振铎等人视明清评点为平庸文人的随意舞文弄墨颇不同。不可否认评点文字并不是字字珠玑，句句有得，文中不乏故作高深实为无当之言或所谓"灯下戏墨"。但从批评意识和论文创获的整体来说，明清评点足以担当得起对新兴文体作出有分量的批评反应的角色。

从普遍的文学本性来看，诗文与小说并没有什么两样，故认识诗文与认识小说的思路可以一样；但两者的文体不同，故反映两者文体个性的批评范畴也有区别。如六朝文论多谈"文"，而"文"所包含的是词采、韵律、风骨等；评点家也谈"文"，然评点家所论之"文"包含的是反讽、寓意、结构、章法安排——用评点家的术语就是"法"。如果说六朝文论是以"文"论文的话，明清评点则是以"法"论文。无论金圣叹、毛氏父子，还是张竹

坡、容与堂本《水浒传》的评点者，都强调他们的批评对象是有严整的“法”的文本，甚至一如《史记》那样法度森严，针线绵密。对于评点家的拈出“法”来论小说文体，不应当把它理解为是对当时复古诗文理论的平庸的模仿，而应当理解为是对小说文体的文学特性的有得之见。“法”这个词虽然是借用过来的，复古文论谈“法”，小说评点也谈“法”。但此法不同彼法，治文论者不可不细察。评点家要标出一个能够涵盖反讽、寓意、结构、章法安排等小说文体的文学特性的总概念，于是选择了“法”，就像六朝文论家为词采、韵律、风骨、构思等诗文特性而选择“文”这个概念一样。由此可见，紧扣文体特征发掘其文学之所以为文学的实质所在，同为六朝文论与明清评点所共有。在这种意义上，明清评点深得六朝文论的精髓，是六朝文论的真正传人。当然，也不能否认创作论方面的心得，明清评点远不逮六朝文论。但就批评的“文学自觉”，辨识文体的思维理路，两者是有同工之妙。

与六朝文论不但阐发词采、韵律、风骨、构思等诗文的文学特性而且着力论述其本源根据一样；明清评点不但有对于反讽、寓意、结构、章法安排的仔细论述，而且致力于“法”背后的本源解释。六朝文论循着陆机“缘情”说的理路，将主体情感视作解释诗文的文学特性的本源根据。如上文所述那样，无论刘勰还是诸萧氏在阐述到文之所以“文”的时候，无不归究于主体情感。而在这方面评点家所论实有不同：金圣叹的看法偏向超验一路，他不从主体情感的角度而从超验形而上的角度回答问题；但张竹坡所论与六朝诸家似存在相通的地方，他倾向于从主体情感解释“法”的所从出。金圣叹面对小说文本的法度精严，采取的是近于神秘主义的态度，把它归于天地的“不得不然者”。虽然他也有“情生文”的说法，但他说的“情”是情景之情而不是情感之情。这一点上文已有辨析，此处从略。张竹坡的态度较为经验，他像金圣叹褒扬《水浒》一样，大大地夸奖他誉为“第一奇书”《金瓶梅》章法讲究细针密线之后，意识到更为根本性的问题：何以有如此“法度”？张竹坡对此有“人情讨出文字”说的解释。此处张氏所谓“人情”当兼情理之情和情感之情。

《金瓶梅》第十七回写李瓶儿富贵孀居与西门庆苟且，但西门庆因亲家事变，冷落了李瓶儿。李瓶儿情急难耐，与郎中蒋竹山干柴烈火一拍即合。张竹坡认为这段文字写李瓶儿之所以必写蒋竹山，是写他们“本意为淫”，更无“誓死相守”之情，无论西门视李，抑或李视西门。正是这种情理使得蒋竹山成为这段文字的角色。张竹坡评云：“故西门一有事，而竹山之说已行。竹山一入室，瓶儿之意已中。然则其于西门，亦不过如斯，有何不解之情哉！写淫妇人至此，令人心灰过半矣！是盖又于人情中讨出来，不特文字生法而已。”[①]此可见张氏视“人情”为文字组织安排的依据。如要透解“文字”，比须先体悟“人情”。第二十六回写西门庆与家仆来旺儿媳妇宋蕙莲勾搭成奸，惹潘金莲妒忌，由潘设计假西门之手嫁祸来旺儿。当宋得知来旺儿被含冤问罪远流徐州时，“含羞自缢”。张竹坡分析道：“蕙莲本意无情西门，不过结识家主为叨贴计耳，宜乎不甘心来旺之去也。文字俱于人情深浅中一一讨分晓，安得不妙。”[②]蕙莲之仰就西门，纯是为了需色进身，本属小人之智，所以她不会忍心来旺远去。她所以有自缢的举动，是因为家破而生活的幻想亦随之破灭。张竹坡这种由人情观文字的手眼，是很精当的。张氏由章法文字而悟情理，再由情理而返解章法文字，正如他自己总结说的：“文字无非情理，情理便生出章法。”[③]可见张竹坡拈出“情理”两字，特为解释小说文体的文学特性的本源。从得出的结论看张竹坡是比较接近六朝“缘情”说的。

从上文简略的比较可以看出，明清评点家是有强烈的批评意识去建构一个批评和解释新兴文体的理性体系的。在涉及文论的诸多方面，它不如魏晋六朝文论，但不能因此而忽视明清评点学在古典文论中的地位。明清评点家面对的世界和六朝文论家面对的世界已发生重大的变化。他们没有魏晋六朝强大的人本哲学、美学思潮作背景，人生所

① 张批《金瓶梅》，第十七回回评，齐鲁书社，1987年，第254—255页。
② 同上书，第二十六回回评，第389页。
③ 同上书，第四十回回评，第598页。

面对的理想与现实的差距之大也远甚于中古时期。故论文的整体“气象”弱于六朝，这是不奇怪的。它的主要贡献是对新兴文体作出的批评反应，提炼、建立适合分析新文体的批评范畴，如结构、文理、反讽修辞、寓意等。综合其批评的收获，明清评点学当之无愧是古典文论史上第二次“文学的自觉”。

第五章

叙事文结构的美学观念

张竹坡曾用形象的语言把小说家写作比做盖房造屋，关键要使框架柱梁笋眼接合得无缝可见，浑然一体；而读人文字，则如拆房屋，使框架柱梁的笋眼接合处，一一散开，尽在眼前。① 明清之际卓有建树的评点家如金圣叹、毛氏父子、张竹坡都是拆房高手，长于将艺术作品条分缕析，将何处起结、何处关锁、何处照应，一一详细道明，说与读者。同时，张竹坡的妙喻亦隐含如此的观念：将艺术作品看成具有空间结构形式的创造物，虽然他没有明确地使用结构一词。房屋的比喻再明显不过地表示人们可以从空间结构的角度把握一部作品根本的艺术特征。三家评点正是循着这样的思路剖析小说文本的。

在金圣叹、毛氏父子、张竹坡这三家评点之中，只有毛氏父子十分明确地使用结构一词。如毛氏云：“凡若此者，皆天造地设，以成全篇之结构者也。”②“文如常山蛇然，击首则尾应，击尾则首应，击中则首尾皆应，岂非结构之至妙者哉！”③《三国》“不似《西游》、《水浒》等书，原非正史，可以任意结构也”④。“叙事作文，如此结构，可谓匠心。”⑤观毛氏父子对

---

① 张竹坡批《金瓶梅》本第二回的回评，齐鲁书社，1991 年，第 40 页。（以下书名取简称，仅注回目和页码，版本皆同。）

② 毛宗岗批《三国演义》本《读三国志法》，齐鲁书社，1991 年，第 22 页。（以下书名取简称，仅注回目或页码，版本皆同。）

③ 毛批《三国》，第九十四回回评，第 1160 页。

④ 同上书，第 1160—1161 页。

⑤ 同上书，第一百十三回回评，第 1389 页。

"结构"一词的用法,和我们今天的语义相比,略为宽广,然大致不差。金圣叹和张竹坡则未见使用"结构"一词,但剖析作品结构的意识和毛氏一样强烈,他们往往使用诸如"大起大结"、"大照应"、"大关锁"、"极大章法"等词来指称作品的结构。金圣叹更有一种做法,以一切文本分析统辖之于结构分析。换言之,结构分析囊括文本分析。他以为"法"能够囊括叙事文艺术的一切,所有文本的艺术精妙都可以纳入"法"这一范畴概括之。而"法"又分四个层次,金氏云"字有字法,句有句法,章有章法,部有部法"[①]。大有舍"法"无艺可言的架势。事实上,金氏的"句法"和"字法"可以合并,即是我们今天说的属于语文修辞范围的东西。评点家的用词不同,对文本细心探究得来的心得亦略有区别,但若看其文本分析的大思路,则可以金圣叹拈出的"法"的概念而概括之。因为他们都有一个共同的假定前提:视文本所具有的空间结构形式为艺术首要甚至是唯一的特征。明白了这一点,无论毛氏所论的"结构",张竹坡所论的"起结"、"照应"、"金针",还是金圣叹所论的"法"、"极大章法",其实都是出于共同的美学思想背景,都是循着剖析结构进而把握文本。因此,在评点家那里起结照应的分析构成他们小说评点的根本性的命题,对一部小说结构的潜心揣摩占据着评点的中心地位,而评点家津津乐道的得意之处往往就是他们对小说结构的探幽发微。本书以为评点家在这方面对明代"文人小说"结构的美学原则有独到的发现,而评点家亦在读解文本中阐述他们的美学观念。假如我们在中西比较的框架下分析评点家的独到发现,则更容易说明他们关于艺术作品的结构的观念。

小说家写作,要表现他们上穷天地下落黄泉、外广至宇宙内深入幽微的人生经验,就必定要将人生经验之流套上一个外形,透过这项"随物赋形"的艰巨工夫,才能够使人生经验之流越出自身的限制而传递于读者。

---

① 金圣叹如此的看法共三见于其评点,在《序一》中说了两遍,还有一遍见于《读第五才子书法》。见金圣叹评《水浒传》,齐鲁书社,1991年,第11、12、20页。(以下书名取简称,仅注回目或页码,版本皆同。)

我们可以把套在人生经验之流上的这个外形,理解为小说的结构。[1] 就像张竹坡比喻的那样,作文如盖房,小说家内心的感受想法,一定要使之"成形"。既已成形之物,它是一部作品,同时也存在一个结构。作品和它的结构往往是不可分离的。我们不可以把结构看成纯粹的外在形式,仿佛结构是一个固定的格式,小说家的人生经验之流只要灌注入这个固定的格式就可以了。当然,文学作品的结构有其外在的方面,如古诗中的格律、小说里的章回。但结构中更内在的部分如作家对人生经验的组织,更值得我们重视。因为经验的组织受制于民族文化中的深层观念,无视经典文化里的深层的观念则无法说明小说家对经验的独特组织,也就无从说明作品结构的独特之处。这里特别提出结构的外在和内在方面的区分,还因为三家评点对结构的外在方面往往忽略,探讨甚少,并无系统的清理与深入的发现;他们的注重点不约而同集中在结构的内在方面的探讨,在这方面他们有极其可贵的理论发现。

文学作品的结构方式往往是民族文学传统乃至思想文化传统的产物。当批评家使用"结构"这一概念去把握作品的时候,潜在中受制于自身的思想文化背景的先入之见而去作出判断,造成了批评中彼此都是谈结构而实际上此结构不同于彼结构,或者扬此结构而贬彼结构。中国古典小说在西方历来受到"缀段"的讥评,谓散漫而无章法,近年才由韩南、浦安迪出而始有辩证。[2] 但中国古典小说结构的美学原则的清理似刚刚开始,还未达到深入的程度。在国内,对古典小说结构的看法,亦远未能取得一致的意见。陈寅恪说过一段批评文字:"至于吾国小说,则其结构

---

① 参阅浦安迪《中国叙事学》一书第二章第一节。他译英文 shape 这个词为中文"外形",甚为恰当。见该书第 55 页,北京大学出版社,1996 年。

② 参阅浦安迪《中国叙事学》有关章节,出处同上注。Richard G. Irwin 的看法可以代表西方评论对中国古典小说结构弱点的指责。他说:"San-kuo yen-yi and Shui-hu chuan suffer from the structural weakness and rudimentary characterization typical of such pioneering efforts. The limitations of San-kuo yen-yi derive from its factural basis and from a lack of selection, while the demands of an artificial mold made for uneven narrative quality found in Shui-hu chuan."见"Narrative Patterns In San-kuo And Shui-hu by Peter Li."此文载 Andrew H. Plaks editor *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Princeton University Press, New Jersey, 1977, p. 73。

远不如西洋小说之精密……如水浒传、石头记与儒林外史等书，其结构皆甚可议。寅恪读此类书甚少，但知有儿女英雄传一种，殊为例外。”[①]姑且不论陈寅恪提到的例外《儿女英雄传》，他认为结构散漫的小说均为中国文学中一流的代表之作。在这里，陈寅恪显然是以西洋小说结构方式为准的，而将之绳于古典小说。这种批评意见启发我们思考更为深入的问题：衡量文学作品结构佳劣的标准其实是一个文化背景的问题。如以西方的标准度量，一部作品结构涣散，条理不清，则不具备起码的审美价值。而“四大奇书”外加上《红楼梦》、《儒林外史》，数百年来广为读者珍爱，流传不衰。这种阅读现象与学者判断不符，恐怕说明问题另有所在。即就结构分析而言，也不能以西洋标准为一律。

西方小说经历了史诗——中世罗曼史——现代长篇小说（epic-romance-novel）这样的演变谱系。[②] 如果我们在结构上取其主流的美学模式，毫无疑问是以情节（plot）的人为而周密的组织为其根本特征，离开一部作品的情节组织，就无法说明其结构。这就是为什么要透解西方作品的结构，必须以深入分析它的情节组织为入手工夫的原因。亚里士多德的诗学特别强调情节，指出作为构成悲剧情节的事件必须要有“首、身、尾”。[③] 当然，任何事件都有在时间进程中自然而然的“首、身、尾”，但亚里士多德所强调的不是事件自然而然的那种“首、身、尾”，而是经过一番情节周密组织工夫的“首、身、尾”。阅读西方小说或戏剧作品，我们都有如此的体会：不到最后往往不知道事件的收场结局如何；而阅读中的悬念往往扮演着一个重要的角色。只有情节对事件加以重新周密组织才能产生如此的阅读效果。反过来，阅读中国古典作品，叙述出来的事件的“首、身、尾”，往往就是那种自然而然的“首、身、尾”，情节演进中根本没有悬

---

① 陈寅恪：《论再生缘》，见《寒柳堂集》，上海古籍出版社，1980 年，第 60 页。

② 浦安迪：《中国叙事学》，北京大学出版社，1996 年，第 9 页。

③ 亚里士多德把情节理解为“事件的安排”，安排必须完整，“所谓‘完整’，指事之有头，有身，有尾”。（《诗学》，罗念生译，第七章，人民文学出版社，1962 年，第 25 页。）亚氏认为，悲剧由情节、性格、言词、思想、形象、歌曲六大要素组成，其中情节最重要。（见《诗学》第六章，版本皆同。）

念,或者悬念弱得微乎其微。作者如果不是用读者能够预料到的方式讲故事,就是在事件的一开头就给读者暗示结尾。叙述人好像根本没有兴趣利用情节的周密组织创造悬念,这在西方作者看来恐怕是愚蠢。然而,古典小说结构的微妙之处恐怕也在这里。

因为叙述人不大看重情节的人为和周密的组织,更多是按照事件自然而然的演进来铺叙,这就造成了古典长篇"缀段"的特点。如果我们是不带成见地看待古典长篇的"缀段",那么它的确是一个值得注意的现象。一个个具有相对独立性的事件单元依次叙述出来,叙述技巧讲究的不是情节贯串的严谨组织,而是"段"与"段"之间的巧妙的连接。一段就是一个事件单元,事件单元与事件单元连接,最终组织整个故事。古典长篇的确是由没有逻辑联系的事件单元组成的,无穷的饮宴、节日庆典、亲朋聚会、出游、生活琐事构成了长篇小说的事件系列。"段"与"段"之间不讲究逻辑联系使"缀段"的讥评认为它们之间没有联系。浦安迪受评点家关于各种章法论述的启示,认为"段"与"段"之间的巧妙连接组成全体正是中国古典长篇的一个特色,《金瓶梅》就是一个较好的范例。[①] 浦氏的分析对纠正"缀段"的偏见虽有帮助,但依然未解决问题的关键。"段"与"段"的连接,它只是"次结构",而不是"总结构"的问题。在文本分析中,它更多是属于"肌理"(texture)范畴,而不是"结构"(overall structure)范畴。当然,我们也可以广义地理解艺术品结构的概念,把"纹理"问题作为"次结构"来处理。浦氏也意识到这个问题。[②] 这样说来,古典小说内在的总结构的整体性和特征依然未有得到说明。其实,三家评点对于小说的总结构都有很有意思的批评,不过历来少人瞩目罢了。

---

① 他在以《金瓶梅》为例分析中国古典小说如何构成整体时说,"The reader of the Chin Ping Mei, and for that matter of the Chinese novel in general, soon becomes aware of the fact this type of text is constructed on the basis of the repeated treatment of similar, and often nearly identical, narrative units"。见 *The Four Masterworks of the Ming Novel* by Andrew H. Plaks, Princeton University Press, 1987, p.96。

② 参阅浦安迪《中国叙事学》第三章,他虽把奇书文体的"纹理"放在结构的概念下探讨,但他也明确说到,"段"与"段"之间的细针密线的连接,"处理的是细部间的肌理,而无涉于事关全局的叙事构造"。《中国叙事学》,第88页。

如上文说的那样，评点家读解他们所批评的文本时，存在着强烈的以空间结构形式为中心而把握作品的倾向。但这种以结构为中心的批评，实际上存在不同的层次：亦即金圣叹区分的“章有章法”的层次和“部有部法”的层次。为了说明问题的方便，亦为了使我们的分析更适合现代的分析框架，本书将属于“章法”层次，也就是“次结构”即“纹理”层次的问题，留待下一章再探讨。此处所涉及的只是探讨评点家对总结构的批评和他们在这方面的美学观念。

毛氏父子曾在不同的语义层面使用“结构”一词，而我们将其评点略作清理区分，集中考察其关于《三国》大起大结大关锁的说法时，不能不注意到其中一段十分重要的话：

> 《三国》一书，有首尾大照应、中间大关锁处。如首卷以十常侍为起，而末卷有刘禅之宠中贵以结之，又有孙皓之宠中贵以双结之，此一大照应也。又如首卷以黄巾妖术为起，而末卷有刘禅之信师婆以结之，又有孙皓之信术士以双结之，此又一大照应也。照应既在首尾，而中间百余回之内若无有与前后相关合者，则不成章法矣。于是有伏完之托黄门寄书，孙亮之察黄门盗蜜以关合前后；又有李傕之喜女巫，张鲁之用左道以关合前后。凡若此者，皆天造地设，以成全篇之结构者也。然尤不止此也，作者之意，自宦官、妖术而外，尤重在严诛乱臣贼子，以自附于《春秋》之义。故书中多录讨贼之忠，纪弑君之恶。而首篇之末，则终之以张飞之勃然欲杀董卓；末篇之末，则终之以孙皓之隐然欲杀贾充。[①]

撇开文本的含义不谈，毛氏所拈出的这些起结安排、中间关锁居然有如此巧妙的“照应”，使我们不得不想到接连而来的下一个问题：它们到底是出于无意的巧合，还是出于作者有深意的构思安排？毛氏的答案当然是后者，只可惜没有说明清楚这种全篇结构的具体模式和背后的思想文化背景。毛氏在后来的回评和夹批中，坚持这种对《三国》总结构特征

① 毛批《三国》，《读三国志法》，第22页。

的理解，并不断以文本的根据来证明他们的看法。如《三国》起首第一回，说了几句天下分合，几经兴亡，而至于东汉桓、灵二帝的话，毛氏夹批道："桓、灵不用十常侍，则东汉可以不为三国；刘禅不用黄皓，则蜀汉可以不为晋国。此一部大书，前后照应处。"[①]叙事的起点是正常秩序的被扰乱，任用了奸邪或者贼臣乱政，打破了周流运行的既定秩序，于是故事开始了。《三国》第五回讲到董卓乱政而得势，惹来群雄并起联手攻打董卓。毛氏回评云："董卓不乱，诸镇不起；诸镇不起，三国不分。此一卷，正三国之所自来也。"[②]毛氏将《三国》百二十回分成十九卷，每卷六回或七回。第一卷七回，三国故事中的起首人物都已出场，除"桃园三结义"具"正统"色彩外，其余都是一连串的乱政事件，如十常侍变乱是乱自内生，如黄巾作乱、董卓入京是乱自外作。毛氏的评点十分敏感地注意到叙述起点事件的性质。其余提到作为中间关锁事件的李榷喜女巫出现在十三回；伏完托黄门事在六十六回，孙亮识破黄门盗蜜在一百十三回。毛氏所以看重这些事件单元，无非因为它们加强政治失序的暗示，因而毛氏觉得它们可以在某种程度上与首卷核心事件相提并论，构成相互照应的"大关锁"。

《三国》最后两卷，讲到蜀汉和东吴的灭亡也伴随令人痛心的乱政事件。一百十三回和一百十五回刘禅信任宦官黄皓，荒怠朝政，终至无可收拾。毛氏于一百十五回"诏班师后主信谗　托屯田姜维避祸"批云："又有读书至终篇，而复与最先开卷之数行相应者。……至于姜维之欲去黄皓，则明明以十常侍为比，明明以灵帝为鉴。于一百十回之后，忽然如睹一百十回以前之人，忽然重见一百十回以前之事。如此首尾连合，岂非绝世奇文！"[③]一百十六回讲到钟会、邓艾大军压境，而刘禅尤信妖术。毛氏回评道："黄巾以妖邪惑众，此第一卷中之事也，而师婆之妄托神言似之；张让隐匿黄巾之乱以欺灵帝，亦第一卷中之事也，而黄皓隐匿姜维之表又

① 毛批《三国》，第2页。
② 同上书，第47页。
③ 同上书，第1410页。

似之。前有男妖,后有女妖,而女甚于男;前有十常侍,后有一常侍,而一可当十。文之有章法者,首必应尾,尾必应首。读《三国》至此篇,是一部大书前后大开合处。"[1]《三国》最末一回写到孙皓任用非人,滥施酷刑,终至亡国。毛氏亦有类似的评点,评点特别提到孙皓讥刺晋大臣贾充,以为它与首篇张飞欲杀董卓相似,是作者苦心设计而为乱臣之戒。[2] 小说临末,作者再次提起"天下大势,合久必分,分久必合"的话头,毛氏旁批忙补上一句:"直应转首卷起语,真一部如一句。"[3]毛氏特别赞赏最后总括三国事迹的一篇古风,"此一篇古风将全部事迹隐括其中,而末二语以一'梦'字、一'空'字结之,正与首卷词中之意相合。一部大书以词起,以诗收,绝妙笔法"[4]。

毛氏父子对《三国》大起大结的看法有若干特点:以事件单元为中心,不取情节的连贯分析为解释作品结构的做法;注重所取的事件单元的某种性质,寻找具有此种性质的事件单元在整个故事的"首、身、尾"的出现。根据毛氏的思路,或许可以做如下的推论:一部巨构,如果它能够在故事的起结部位,安排某种事件单元以暗示或解释故事所由起的原因并且能够使事件单元前后照应,这就是具有内在完整性的结构。笔者认为,毛氏就是以这样的美学思想为背景去分析《三国》大结构的。站在亚里士多德美学的立场,我们很容易发现毛氏所指出构成大起大结的事件单元,实际上与大部分故事所述事件在情节上是分立的。因为相互之间不存在连贯的情节能够将两者统贯起来,大概这就是《三国》乃至大部分古典小说被认为结构不够精密的原因。但是,应该深思的问题依然存在:毛氏父子何以盛赞《三国》大结构的严密,甚至认为它一部如一句呢?毛氏的读解显然是有文本根据的,文本显示的起结事件单元在性质上的相似性,不可能是巧合的结果,而只能出于作者苦心构思的安排。毛氏的《三国》读解启发我们思考中国文学传统下的结构美学思想:古代小说家构思

① 毛批《三国》,第1421页。
② 同上书,见一百二十回回评,第1466页。
③ 同上书,第1478页。
④ 同上书,第1479页。

讲述故事的时候,遵循的不是以情节为中心的原则;处于起结部位的事件允许与其他事件单元没有情节的连贯,但起结部位的事件单元并不是与其他事件单元不存在联系;起结部位的事件单元在整个大故事中处于解释和支配的地位,它们解释其后一系列事件单元发生出现的原因。正因为如此,起首的故事又被习惯称为"引子"。没有开头的"引子",何来一部大书?起首和结尾故事的暗示、解释作用是极其明显的。它们与其间故事的联系不体现在形迹上,而体现在神理上。没有起首、结尾故事的暗示、解释,则如群龙无首。因此,老练的小说家总是在起首安排某种具有特殊含义的事件单元,有的还在中间进行穿插,有的则没有,以为其后出现的事件单元作暗示和解释,临末必设计性质相似的事件单元回应前文。这可以说是中国古典长篇大结构的基本模式。毛氏父子虽然没有如此明白指出这一点,但其中神理隐然存在于评点之中。否则就不会有"大照应"、"大关键"、"大关锁"种种术语了。对"奇书"大结构的模式了然于心的评点家,不止毛氏父子,金圣叹、张竹坡两家分别对《水浒》、《金瓶梅》大结构的批评同毛氏对《三国》大结构批评一样,有同工之妙。

谈到金圣叹批《水浒》,不得不提到他对百回本体制的改动。他把百回本"引首"与第一回合并,更为"楔子",以百回本第二回为第一回。故事结于梁山泊好汉大聚义后,卢俊义做了一个噩梦,梦见所有好汉被斩首。其余故事则被金圣叹腰斩,卢俊义的恶梦是金圣叹加上去的。金圣叹对百回本开头的改动,显然是嫌原"引首"未有起到充分"引"和"楔"的作用;而腰斩七十一回以后,更是五四以来《水浒》研究的一重公案。[①] 本书拟不深究金氏何以腰斩《水浒》,但有一点可以注意的是金氏腰斩《水浒》亦基本上遵循了古典长篇大结构模式体现的美学思想,他只不过在百回本高潮位置将原作中种种对好汉必将没落的暗示强化为戛然而止的结尾。金圣叹以卢俊义恶梦结,而百回本则以宋徽宗的梦结。以原作结尾体现出英雄事业终不免灰飞烟灭的虚无精神衡量,金氏腰斩与之相去并

① 参阅湖北省《水浒》研究会编《〈水浒〉争鸣》第一辑至第五辑对金圣叹及其腰斩的评论。该刊为年刊,长江文艺出版社。

不太远，只是略嫌突兀。再从金氏版本成为其后三百年权威文本看来，读者对此也是接受的。这是因为两种版本的结构美学精神，不致相去太远的缘故。用这种眼光看金氏读解《水浒》，才不至于被腰斩孰优孰劣的争论所困扰。

金圣叹探究《水浒》的大结构，同样注重起结诗、起首结尾事件单元的含义相似性和它们对其间故事的暗示、导引、解释作用。《水浒传》劈头一首诗后两句"天下太平无事日，莺花无限日高眠"渲染江山依旧、日子周流的无事气氛。金圣叹批道："好诗。一部大书诗起诗结，天下太平起，天下太平结。"[①]金圣叹看见文本起于天下太平，故作了一首水准三流但同样渲染天下太平无事的诗以对应，并自评云："以诗起，以诗结，极大章法。"[②]天道自然，人事周流，本来无事可叙，只因为人们自己违背自然天理，违反圣人古训，以反常行为打破了既定的秩序，故从此天下有事。故事从无起而归于无有，其实十分符合这种古代宇宙观。《水浒传》作者亦是以此宇宙观为前提而叙述水浒故事的。所以，百回本也是以虚空了局。而容与堂本题李卓吾评点对结尾的批评，可与金圣叹"天下太平起，天下太平结"的观念相互发明："施罗二公，真是妙手，临了以梦结局，极有深意。见得从前种种，都是说梦。"[③]

天下从无事到有事必然起因于一系列反常事件，《水浒》就是以一系列反常神奇事件拉开序幕的。金圣叹的读解，十分注意发掘这些事件"引"和"楔"的意义。小说开头洪太尉上山求见天师，而天师正是一百零八好汉的隐喻，洪太尉有眼无珠，遇而不见。事后反说天师样貌"猥催"。金圣叹不失时机评云："此一句，直兜至第七十回皇甫端相马之后，见一部所列一百八人，皆朝廷贵官嫌其猥催，而失之于牝牡骊黄之外者也。"[④]容与堂百回本此处只评一"蠢"字。金圣叹对好汉上山虽无好感，但对文本的隐喻意义的了解，与容本评者相比，高下立见。反常行为的出现正昭示

---

① 金批《水浒》，第 31 页。
② 同上书，第 1292 页。
③ 容与堂本《水浒传》，上海古籍出版社，1988 年，第 1483 页。
④ 金批《水浒》，第 38 页。

从此天下多事，而洪太尉无缘识天师，暗示朝廷蔽塞，不能识英雄于草莽而有后来一系列"官逼民反"的好汉故事。

洪太尉游览诸宫山殿而误开黑洞，走出一百零八个妖魔，事件中特别提到"石碣"，而"石碣"是镇魔所用。对于它在叙事中起的作用，金圣叹认为："一部大书七十回，以石碣起，以石碣止。奇绝。"[①]金圣叹的评点看似无理，其实是指出"石碣"在整个文本的"首、身、尾"中起的结构和暗示作用。我们知道，在古典小说中某种性质相同的事件单元在整个故事中断续重现与某个意象在整个故事中断续重现所起的结构功能是一样的。《水浒》里的"石碣"就像《三国》里的乱政败德事件，起结构上贯串整个故事和暗示其后有事发生以及解释事件性质的作用。"石碣"在《水浒》中凡三见，此是其一。"石碣"被揭开，于是走了妖魔。十三回写晁盖有"石碣"之意而无"石碣"之名。晁盖别名"托塔天王"，得名于戏剧性搬走青石凿的宝塔。金圣叹认为此事"暗射石碣镇魔事"，"亦暗射开碣走魔事"。[②] 诚为有得之见。因为晁盖在聚义起事的事件叙述中是个"提纲挈领之人"[③]，作者出此影射是很自然的。其二见于十四回，"七星聚义"最初密谋地点就是三阮的老巢，名曰"石碣村"。"石碣村"小聚义之后就是梁山泊"大聚义"。所以，此一石碣不是胡乱安上去的。它在大结构中的作用十分明显。金圣叹于十四回评云："《水浒》之始也，始于石碣；《水浒》之终也，终于石碣。石碣之为言一定之数，固也。然前乎此者之石碣，盖托始之例也。若《水浒》之一百八人，则自有其始也。一百八人自有其始，则又宜何所始？其必始于石碣矣。故读阮氏三雄，而至石碣村字，则知一百八人之入水浒，断自此始也。"[④]其三见于七十回，水浒一干好汉正喜庆团圆聚义，正当公孙胜作法奏闻天帝之时，天眼开而从天滚下一块石碣，"竟钻入正南地下去了"[⑤]。妖魔冲天而出，成一番好汉聚义梁山的大

---

① 金批《水浒》，第40页。
② 同上书，第261页。
③ 同上书，第259页。
④ 同上书，第272页。
⑤ 同上书，第七十回，第1282页。

故事;石碣没地而人,显 -场英雄飘零凋落的大收场,这本是百回本作者的用心。石碣现于此处,相当于传奇戏曲的"小收煞"、八股文的"束二股",其结构的功能是十分明显的。金圣叹就坡下驴,将"小收煞"改成"大收煞",去掉"束二股"而径自结尾,于是就有了腰斩。站在古代"文法"的立场,这并不是不允许的,并非所有传奇都有"小收煞",并非所有八股都有"束二股"。金圣叹腰斩《水浒》的"文法"根据正在这里。当石碣三见的时候,金圣叹极赞以为这就是一篇之终的信号:"一部大书以石碣始,以石碣终,章法奇绝。"[①]他以过人的识力提醒读者:"三个'石碣'字,是一部《水浒传》大段落。"[②]

中国古典小说的大结构和大布局体现在起结的前后数回,间中不时有点缀和暗示,而前数回尤为突出。理解一部小说,前数回的认真读解特别重要。尽管它们可能与其后的主导情节有游离,读者却马虎不得。因为它是透过一个暗示和解释性的架构,以其神理贯串于其后的故事,特别是叙述人的观点和评价,在起首的这个架构中,有很明显的流露。评点家对这种大结构模式的一一析出,是我们认识古典长篇结构美学的一笔重要的财富。

金圣叹对《水浒》起首的读解就下过一番工夫。他这样评论"楔子"回:"楔子者,以物出物之谓也。以瘟疫为楔,楔出祈禳;以祈禳为楔,楔出天师;以天师为楔,楔出洪信;以洪信为楔,楔出游山;以游山为楔,楔出开碣;以开碣为楔,楔出三十六天罡、七十二地煞,此所谓正楔也。中间又以康节、希夷二先生,楔出劫运定数;以武德皇帝、包拯、狄青,楔出星辰名字;以山中一虎一蛇,楔出陈达、杨春;以洪信骄情傲色,楔出高俅、蔡京;以道童猥催难认,直楔出第七十回皇甫相马作结尾,此所谓奇楔也。"[③]"楔子"的作用固然是人物出场,而实际上又不止人物出场那么简单。金圣叹将之分为"正楔"与"奇楔",似乎是提示读者注意叙述人故意设置两

① 金批《水浒》,第 282 页。
② 同上书,第 20 页。
③ 同上书,第 30—31 页。

个不同的"声音"。在属于"正楔"的线索里,妖魔最终出世,发生这种为"王道"所不容的事情,读者应当可以从这种不寻常的出场安排中预料到英雄的凄凉结局。在这里,叙述者似站在一个"正统"的立场。而在属于"奇楔"的线索,叙述人向读者暗示,造成这种反常局面的原因,完全是朝臣的"骄惰傲色",叙述者于是又把读者带入理解人事反常的社会批判的视角。而超越这个对立的视角,故事的发生又属于无可奈何的"运数"。金圣叹的评点虽然未能透解起首局面之所以如此的潜在原因,但他"正"、"奇"之分的细心,却是有意引导读者进人更复杂的思考。

从"楔子"那种象征笔法进入比较写实的叙述,《水浒》第一回讲述了一个神龙见首不见尾的好汉王进的故事。他的故事游离于主导情节,而实际上可以完全不用这"段"故事起连接照应作用。作者为何要写一个有始无终的王进?金圣叹从小说开篇大布局的角度给出一个很有意思的读解。按照古典长篇大结构模式,作者必定运用精心构思的事件单元去暗示后面主导事件之所以发生的原因以及它们的性质。王进"段"故事的结构意义正在于此。金圣叹在第一回"王教头私走延安府　九纹龙大闹史家村"的回评里写道:"高俅来而王进去矣。王进者,何人也?不坠父业,善养母志,盖孝子也。吾又闻古有'求忠臣必于孝子之门'之语,然则王进亦忠臣也。孝子忠臣,则国家之祥麟威凤,员璧方圭者也,横求之四海而不一得之,竖求之百年而不一得之。不一得之而忽然有之,则当尊之,荣之,长跽事之。必欲骂之,打之,至于杀之,因逼去之,是何为也!王进去而一百八人来矣。"[1]按照金圣叹的理解,《水浒》开头实写部分布局:高俅来,王进去;王进去,史进来。这"段"故事不仅是角色登场次序,更是暗示作者的历史观和道德评价。"天下有道,然后庶人不议也。今则庶人议矣,何用知其天下无道?曰:王进去而高俅来矣。"[2]"必如王进,然后可教而进之于王道,然则彼一百八人也者,固王道之所必诛也。"[3]叙述者

---

① 金批《水浒》,第47-48页。
② 同上书,第48页。
③ 同上。

复杂的多重视角隐含在游离于主导故事的王进"段"中，它是作者精心安排的一段"导读"。如同六十九回作者让一个善相马的"碧眼黄须，貌若番人"的皇甫端成为最后一个上山的好汉，都是出于有隐喻意味的安排。古典长篇这种颇为独特的结构美学原则，如果不是金圣叹的细心解读，我们也许就轻轻放过了。

张竹坡评点《金瓶梅》同样贯串着寻求大结构理解的强烈意识，虽然评点家各人笔下的批评文本不同，有意思的是他们对文本大结构的解读可以相互发明，而张竹坡与金圣叹、毛氏父子所本的美学观念，并无大的差异。《金瓶梅》第一回正文入话之前，有一段流露浓重虚空感的关于财色福祸、色空世界的话头，类似于《水浒》的"楔子"，张竹坡劝人细读："此一段是一部小《金瓶》，如世所云总纲也。"[①]"总纲"的作用是为一部大书的主意和故事定调，"开讲处几句话头，乃一百回的主意。一部书总不出此几句，然却是一起四大股，四小结股。临了一结，齐齐整整"[②]。"话头"类似八股云云，是赞其格式讲究，但张竹坡认之为一百回的"总纲"和"主意"，说明他不但熟悉古典长篇大结构在形式上的特点，而且能指出这种结构模式在叙述上的意义。

《金瓶梅》和《三国》、《水浒》一样，安排了一些看似游离主导故事的事件单元作为大结构的"关锁"、"照应"，以连接一百回的大起大结。而张竹坡认为，《金瓶梅》的大起大结是具有地理色彩的意象——玉皇庙和永福寺，以玉皇庙"热结兄弟"起，以身死名裂葬身永福寺结。他在《读法》中说："起以玉皇庙，终以永福寺，而一回中已一齐说出，是大关键处。"[③]"玉皇庙、永福寺是一部大起结。"[④]细考张竹坡的批评和《金瓶梅》作者经营大结构之心，一百回书牵涉许多人物，一部聚散离合兴衰的"炎凉书"，必须谋划众角色的起始处与结穴处。玉皇庙、永福寺起的就是这个作用，以一个地域意象将角色聚拢起来，以另一个地域意象将众角色归

① 张批《金瓶梅》，第13页。
② 同上书，第一回回评，第1页。
③ 同上书，《读法》，第25页。
④ 同上书，第四十九回回评，第715页。

纳而去，取方便表达“炎凉之旨”。如从情节连贯的角度看，以玉皇庙、永福寺为起结的手法，不免与主导故事有所游离，然它们对角色起的聚拢、发散、归穴的结构作用是十分明显的。所以，张竹坡定玉皇庙、永福寺为一百回大起大结，实不是无根之谈，而是对古典小说结构美学原则有深切体会的有得之论。如他这样论到永福寺在归穴众角色时的结构功能：

> 永福寺，如封神台一样，却不像一对魂旗引去之恶套。如武大死，永福寺念经，结穴于永福寺也。杨宗保非数内人，故其念经用素僧。子虚又用永福寺僧念经，一样结穴也。瓶儿虽并用吴道官，实结穴于永福寺，千金喜舍，本为官哥也。至梵僧药，实自永福来，自为瓶儿致病之由，而西门溺血之故，亦由此药起。则西门又结穴于此寺。至于敬济，亦葬永福。玉楼由永福来，而遇李衙内。月娘、孝哥、小玉，俱自永福而悟道。他如守备、雪娥、大姐、蕙莲、张胜、周义等，以及诸残形怨愤之鬼，皆于永福寺脱化而去。是永福寺，即封神台之意。但用笔参差矫健，真如天际神龙，令人有风云不测之概，以视《封神》，真有金矢之别。[①]

一个完整的大结构，除了有能够首尾相衔的起结以外，中间还要有若干关锁予以配合、照应。张竹坡认为《金瓶梅》的中间照应处有三“段”，并以“冷热金针”作为气氛的配合。中间照应的三“段”事件单元有如金圣叹在《水浒》中拈出的“石碣”三现一样。张氏在《读法》里评云：“先是吴神仙总览其盛，后是黄真人少扶其衰，末是普净师一洗其业，是此书大照应处。”[②]所谓“吴神仙总览”事见第二十九回“吴神仙冰鉴定终身　潘金莲兰汤邀午战”。《金瓶梅》写到第二十回，人物已经出齐，按结构原则可予一关锁，而作者并未这样处理。张竹坡认为：“若急急忙忙写去，匆匆忽忽收煞，则不如勿作之为愈也。”[③]必以一些零碎琐事点缀，以示从容不

---

① 张批《金瓶梅》，第八十八回回评，第 1395 页。
② 同上书，《读法》，第 25 页。
③ 同上书，第二十回回评，第 298 页。

迫,将人物写透。“故必至二十九回,方以‘冰鉴’总锁住。”[①]第二十九“吴神仙冰鉴”写的是算命先生吴神仙给书中主要角色一一算命,含沙射影指出各人的下场一事。五十回以前,各人际遇均处风生水起“极热”的阶段,“冰鉴”则暗示不祥的结局,显与主导故事游离。只有从大结构去判断,才能认识作者安排的含义。张竹坡高人一着的地方正是意识到这一点,他的回评云:“此回乃一部大关键也。上文二十八回一一写出来之人,至此回方一一为之遥断结果。盖作者恐后文顺手写去,或致错乱,故一一定其规模,下文皆照此结果此数人也。此数人之结果完,而书亦完矣。直谓此书至此结亦可。”[②]张竹坡的有力批评,再次揭示了古典长篇结构模式的美学特征。其他如第四十六回“妻妾戏笑卜龟儿”亦此类对后文情节起暗示作用的关目。[③]

“黄真人少扶其衰”,当指第六十六回“翟管家寄书致赙　黄真人发牒荐亡”。这一回在大结构上的意义,张竹坡并没有多作解说。仔细推量他在《读法》里的见解,“黄真人发牒荐亡”所以能起全篇关锁的作用,当指黄真人追荐李瓶儿亡灵时那篇不咸不淡满含反讽的“牒文”。这篇“牒文”与追荐亡人的情景显然不符。作者借此机会再次暗示诸人不祥的结局。如“牒文”有这样的话:“切以人处尘凡,日萦俗务。不知有死,惟欲贪生。鲜能种于善根,多随入于恶趣。昏迷弗省,恣欲贪嗔。将谓自己长存,岂信无常易到。”[④]作者在这一回的暗示适逢其时,离七十九回西门庆纵欲身亡不远,恰是一个预警信号。由李瓶儿身死开始了败亡的起始,到七十九回是全书的高潮。高潮之前作一暗示,对后故事有所交代,这是符合老练文人的一贯手法。而“普净寺一洗其业”,事见第八十四回“吴月娘大闹碧霞宫　普净师化缘雪涧洞”。其时西门已死,正所谓“三春过后诸芳尽,各自须寻各自门”。诸姬散尽,零落飘离,这结局早在二十九回已

---

① 张批《金瓶梅》,第二十回回评,第298页。

② 同上书,第二十九回回评,第432页。

③ 观张竹坡于此回评云“此回自吴神仙后又是一番结果”,可知他以同一手眼看待这种事件单元的结果功能。张批《金瓶梅》,第667页。

④ 同上书,第六十六回,第999页。

定,读者可以想见。而作者在最后安排孝哥幻化的情节,以为世人指点迷津。所以,在基本线索发展上,西门死后即有一个转折。这个转折的关锁就是普净向吴月娘化孝哥作徒弟,而真正实现则在末回结尾。张竹坡认为第八十四回是"一百回结文之定案"[1],理由就是基于故事情节转折的暗示。当作者叙述到吴月娘含糊许下,十五年后再作理会时,张竹坡批道:"非结十五年,乃开下十六回之事。"[2]

关于《金瓶梅》的大结构,张竹坡还有"冷热金针"一说。上述讨论的《金瓶梅》一书大结构模式,是体现于大起大结、具体的关锁方面,有具体的地域意象或事件单元为之张目的。如起结分别是玉皇庙、永福寺;中间的关锁则是"冰鉴"、"发膘"、"幻化"。而"冷热"纯属气氛的渲染,张竹坡也把它看做是结构模式的一个关键方面。《金瓶梅》叙述的是由热到冷的炎凉故事,一百回在气氛上显然可以划分成一个冷热循环,前五十回是由冷到热,后五十回是由热到冷。造成气氛循环转换的原因不是情节的起伏,而是其中无数细节的烘托、渲染,它们汇集起来,冷热气氛如同一条带金针的线,将其中的无数琐事贯串起来,张竹坡将之形容为"冷热金针"。张氏的"冷热金针"说全文如下:

> 《金瓶》以"冷热"二字开讲,抑孰不知此二字为一部之金钥乎?然于其点睛处,则未之知也。夫点睛处安在?曰:在温秀才、韩伙计。何则?韩者冷之别名,温者热之余气。故韩伙计于"加官"后即来,是热中之冷信。而温秀才自"磨镜"后方出,是冷字之先声。是知祸福倚伏,寒暑盗气,天道有然也。虽然,热与寒为匹,冷与温为匹,盖热者温之极,韩者冷之极也。故韩道国不出于冷局之后,而出热局之先,见热未极而冷已极。温秀才不来于热场之中,而来于冷局之首,见冷欲盛而热将尽也。噫嘻,一部言冷言热,何啻如花如火!而其点睛处乃以此二人,而数百年读者,亦不知其所以作韩、温二人之故。

① 张批《金瓶梅》,第八十四回回评,第1342页。
② 同上书,第1350页。

是作书者固难，而看书者为尤难，岂不信哉！[①]

韩伙计于第三十三回“陈敬济失钥罚唱　韩道国纵妇争风”出场。小说中他是一个不安本分的破落户子弟，与西门庆打工，做绒线铺伙计，与西门庆一班“热结”的兄弟差不多。他的老婆王六儿，后被西门庆包占。韩伙计的所作所为对西门庆的命运毫无影响，故于西门一族冷热之几无关。西门死后他拐财远遁，此是后话，自应另当别论。而三十三回正当西门庆加官得子不久，正是烈火煎油、鲜花着锦之时。张竹坡以为此是点睛之处，而作者充其量不过利用韩寒同音，于极盛之时，寓一不和谐之音；作者写韩伙计纵有隐喻，其意味也是微乎其微的。温秀才出场也应作如是观。温秀才正式出现于第五十八回，其时瓶儿将死，败亡之兆已见，正是热有余气，冷见先声的时候。温秀才去于第七十六回，其时西门将死。观故事冷热转换，温秀才去后正应了张竹坡“此后，真是温气全无矣”的话。[②] 但温秀才的故事同样不与西门命运相关，作者虽有意为一隐喻，然终究不是从人物关系和性格的内在理路人手而显得有隔。所以，张竹坡“冷热金针”一说纵有文本的根据，但观《金瓶梅》作者于此艺术手法的运用，并不能算是太高明。毋宁说由小说大量季节转换的意象、性暴力极端化的细节暗示、饮宴节庆琐事气氛的烘托，更是构成一百回故事冷热转换的内在的“金针”。它们比之于韩伙计、温秀才之类脱离故事文本的内在理路而多少带有文字游戏意味的外在“金针”，有更多的艺术根据，也更易为读者理解。不过，无论如何，张竹坡拈出“冷热”再解《金瓶梅》大结构，的确表现了他过人的艺术眼光。正是由于他的细心解读才使我们意识到，《金瓶梅》的大结构模式，要比《三国》、《水浒》更加复杂，在艺术上的讲究，也更多一些。

幸而有明清之际评点家对古代第一流的名著出色的剖析，使我们能够借助他们的读解窥见古典长篇大结构的模式。综合三家评点对各自文

---

① 张批《金瓶梅》，《冷热金针》，第12页。

② 同上书，第1217页。

本的大结构模式的解说，我们可以得到一些与现代小说结构方式相去遥远的古代长篇结构模式的轮廓。第一，叙述的起点和终点总是为浓重的虚空感所笼罩，无论有志天下的志士、奸雄，无论不甘人生寂寞的英雄好汉，还是贪欲满腹的小人，他们能够创下的功业或大或小，然终免不了败亡湮灭。而叙事行为就是对世人"无一有一无"这种事功行为模式的追述，它意味着叙述也遵循"无一有一无"的故事框架。第二，组成大结构框架的事件单元，如"楔子"、起首数回、中间大关键、大结尾等，与主导故事的事件单元只存在非情节的松散关系，它们自身的照应、关锁则是极其严密的。结构框架的组织成分诸如大起大结、各处关锁等，负责引导、组织、暗示其余主导故事的事件单元。这一模式意味着长篇大结构不是由情节的直线或曲折贯串为基础的，而是由相对独立的结构框架的组织成分自己决定的。第三，大结构固然起组织其余主导故事单元的作用，但更重要的一点是它承担解释、暗示故事所述事件的起灭因由的功能。因此一般来说，在故事的大起大结处、关锁照应处，更能看清楚作者或叙述人的观点。当我们将评点家所揭示的这种古代长篇小说大结构的基本模式与西方小说的结构模式比较，就可以发现它们之间的差别是颇大的。不仅是结构方式诸如情节连贯的重要性的差别，更是背后美学原则乃至思想观念的不同。

明清之际评点家透过文本详细解读而阐释的古典长篇结构美学特征，应该说是有相当文本根据的，而他们也对这样的美学观念极表认同，用各种赞语诸如"精严"、"妙极"、"极大章法"等来表示他们的美学立场。小说家与评点家，一方是天才的创造者，另一方是高明的批评者和欣赏者。他们的关系如同传说载伯牙与钟子期的关系一样，一善鼓琴，一善听琴。《文心雕龙·知音》有云："知音其难哉！音实难知，知实难逢，逢其知音，千载其一乎！"[①]清初李渔盛赞金圣叹批点《西厢记》，谓其批点"能

---

① 刘勰：《文心雕龙》，第四十八篇《知音》，见范文澜注本，下册，人民文学出版社，1958年，第713页。

令千古才子心死"[1]，正可移用于三家小说评点。李渔说："自有《西厢》以迄于今，四百余载，推《西厢》为填词第一者，不治几千万人，而能历指其所以为第一之故者，独出一金圣叹。是作《西厢》者之心，四百余年未死，而今死矣。"[2]而我们亦可以仿谓，至有三家评点出，《三国》、《水浒》、《金瓶梅》三著作者之心，可死矣。由此可见，美学原则和美学观念在某种程度上，可以说是由创造者和批评者共同努力凝聚而成，我们只有在文本与欣赏、批评的互动中才能看到某种美学原则和美学观念的清晰图像。

古典长篇小说大结构的基本模式之所以采取评点家阐释出来的那种特征和方式而不现出别种特征和方式，评点家于此问题并无深入的追究。他们的评点具有诗文批评的一贯倾向：点到为止，不详深究。但是，联系到古代哲学中关于宇宙观的根本信仰和文人的传统思想教养，则更能看清小说大结构模式的美学观念的潜在理据。

古人对川流不息的宇宙大化万象，一般是持自然论的立场。宇宙万物运行无穷，时时都在变迁演化之中，包括人事现象，时起时灭，其中并没有目的和主宰。万象的起灭虽有其不得不然，但这不得不然不是内中的目的和意志主宰，而是万象自身的自然而然。这就是古人对宇宙大化的自然论式的根本信念。在历史上虽有墨子主张有意志主宰者在其中起作用，汉儒董仲舒亦讲天为一有意志之天，但多数哲学家不取此观点，自然论是关于宇宙大化究竟性质的主流立场。[3] 如《庄子·天运》篇云：

> 天其运乎？地其处乎？日月其争于所乎？孰主张是？孰维纲是？孰居无事推而行是？意者其有机缄而不得已邪？意者其运转而不能自止邪？[4]

---

① 李渔：《闲情偶寄》，卷二"填词余论"，见《李渔全集》第三卷，浙江古籍出版社，1992 年，第 64—65 页。

② 同上。

③ 参阅张岱年《中国哲学大纲》之第四章，中国社会科学出版社，1982 年。

④ 庄子：《庄子·天运》，见郭庆藩《庄子集释》，中册，中华书局，1961 年，第 493 页。

天地日月动静周流，皆本其自然而然而不得已如是运行，它们的运转并不能自已，并非其中有主张者、有维纲者在起作用；运行周流就是运行周流，并无目的于其中。东汉王充《论衡·自然》篇亦有云：

> 天动不欲以生物，而物自生，此则自然也。施气不欲为物，而物自为，此则无为也。……天道无为，故春不为生，而夏不为长，秋不为成，冬不为藏。阳气自出，物自生长；阴气自起，物自成藏。①

天无孕育万物生长的意志，是万物自然生长。一切事物的生成起灭都是自然而然的，这种自然论的观念具有排斥以因果律寻求事物相互关系进而给出最终解释的倾向。我们有理由相信，这种对宇宙大化性质的信念深刻地影响了古人的叙事。当然，任何试图探究自然论观念与叙事的关系的做法，都得谨慎评估这种影响和注意将此影响划定在事实的范围内。因为古人叙事并非绝对不涉因果联系。人类自身的事件肯定与个人欲望有关，个人欲望对事件进程的影响，亦可以说是因果联系之一，而这是古代叙述人非常关注的焦点。但是，道德主体与事件起灭的关系属于叙事中的微观层面，与这里讨论的自然论观念与叙事的关系有层次的区别，而后者我们留待下文再议。

排斥了事物因果关系的追究而对事物进程采取自然的态度意味着在叙事的大框架上应该显示出事物进程的本来"自然样貌"，而力排对事件进程的各种"客观解释"。观《史记》的体例，分"本纪"、"世家"、"列传"、"表"、"书"。"书"是对同性质的大事的记载，"表"则是在时间流程中世系的变迁；其余三种均是个人生命历程的记载，列传体是历史记载的核心体例。这种体例安排下的历史十分符合历史进程的本来"自然样貌"，它具有无可比拟的直观性。推究司马迁创此一体例，似含有自然而直观地把握已经迁延消逝的历史的深意。在此体例下，史家多注重尽可能详细还原历史的"自然样貌"，针砭其中个人行为的是非善恶，而少于超越个人行为的是非善恶而探究整体兴衰的前因后果。因为在自然论的观念

---

① 王充：《论衡·自然》，见黄晖《论衡校释》，第三册，中华书局，1990年，第776、782页。

下，王朝的兴衰起灭关乎“天数”。“天数”已经是一个最终的解释了。若问何为“天数”？“天数”就是王朝的兴衰起灭的本身，无可再说。史家和叙述人能够做的，就是指出参与历史中的个人行为的是非善恶，除此以外，一切都是自然而然。自然论信念的影响似乎划定了历史叙述中智慧的界限，叙事的智慧只在它可能发挥功能的范围内施展，超出这个范围只会徒劳无功。在“天数”面前，智慧是无能为力的。

历史叙事的传统为文学叙事所继承。文学可以虚构，这与历史不同，但叙事的基本观念和方式是一脉相承的。[①] 无论《三国》、《水浒》，还是《金瓶梅》，其故事情节的安排组织都是循着事件的自然进程或人物的传记次序。《三国》是按照王朝分立兴亡的大架构而叙述；《水浒》、《金瓶梅》则依人物生死形迹的自然过程作故事大架构。从这种大起大结的组织方式中，我们可以看到历史叙事“列传体”的痕迹。而结构模式中“无一有一无”的故事框架，与其说表现了佛教虚无寂灭的本体观，不如说反映了自然论观念的立场。人事万象有起有灭，盖世功业也好，风流富贵也好，虽终归飘流湮灭，但它不是本体之空，而是事物的自然过程。事物川流不息，生生灭灭，从一个具体过程来说，却是一个从无到有，又从有到无的循环。故事框架的“无一有一无”模式正是植根于自然论的观念。叙述者对故事的起结一面作万事终归虚无的感叹，说写梦起梦结的话头，另一面又对琐事、细节灌注了极大的热情，以显出事物、人物的“自然样貌”为“稗史”的使命；叙事者对“空”偏爱与对“事”的热情得到恰好的平衡，完美地体现在小说大结构的模式之中。

自然论观念的还表现在更深的层次。我们从评点家对《三国》、《水浒》、《金瓶梅》三著大结构的剖析中可以看出，小说家似乎没有兴趣利用重新组织情节的方式构造一个“人为地”叙述出来的故事；他们更喜欢将一段一段的事件单元连缀起来构成所叙述的故事。因此，构筑一个百回

---

① 关于历史叙事对文学叙事的影响，是研究中的薄弱环节。论家多从变文、民间说书、话本等方面探究它们对明代长篇章回小说的影响，而鲜及历史叙事。这和明清之际评点家对司马迁的推崇备至大异其趣。浦安迪则认为“奇书文体”源自史传叙事，可以参见。见《中国叙事学》第一章“导言”，北京大学出版社，1996年。

大结构所用事件单元往往允许与主导事件单元没有情节上的联系，或许只存在微弱的联系。这种构思故事的方式显然反映了作者只企图“原样呈现”整个事件，而没有利用重组情节的方法使故事贯串“情节逻辑”，由此可使作家表达更丰富、更多面的人生感受。笔者有理由相信，大结构模式对“情节逻辑”的冷落是与小说家对周流运行万物的性质所持有的观念相一致。小说家过度偏爱“人为地”重组情节，将会破坏叙述所应承担的“原样呈现”的功能，而这是古典长篇结构美学观念所不取的。小说家希望读者阅读被叙述出来的故事产生的感觉，与读者面对生息不已、起灭循环的世间万事万物产生的感觉，息息相通。故事中角色顺从也好，反抗也好，面对无可深究的“天数”、“定运”，长叹奈何；读者面对“以梦起以梦结”的一部百回大故事，亦不能期望有超出人力的挽回。因为一切都是自然而然的，并无因果在其中“作祟”，这与人生在世所要深切领悟的“天数”是一样的。无论人生，还是叙事，诘问必须在事物进程的自然而然的不得已面前打住。

然而，不要因为以上所述而产生不必要的误会，以为长篇叙事文当中不存在叙述者视角的主观解释。叙述者只是无兴趣于超出人事范围是非善恶的因果解释，而对人事范围以内的是非善恶，叙述者总是有相当深切的介入。哪怕他取多面游移的叙述观点，叙述人是非善恶的立场总是清晰可见的。古典小说作者道德立场的过分鲜明，论家已有指出。[①] 这种特征不只是叙述者道德立场的问题，它潜移默化渗透于大结构的模式之中。我们从上文评点家对大结构的剖析就可以得到清晰的印象。笔者以为，这与古代文人传统思想教养有深切的渊源关系。

自然论的观念虽然认为万事万物的周流运行没有目的，也没有主宰，但不等于承认人的自身行为对人事没有影响。孔子云，“尽人事，听天命”，一语道尽“人事”与“天数”的关系。由《左传》、《史记》开始的历史叙事，作者就充满了穿越人事迷宫的探索精神，然作者的探索仅仅局限于

---

① 参阅夏志清《中国古典小说导论》，见刘世德编《中国古代小说研究》，上海古籍出版社，1983 年。

人事的是非善恶的范围。于是，每每可见的“史臣曰”、“太史公曰”的评价里，朝政的悲剧和王朝不可避免的衰落，毫无例外地被看做是违背了圣贤的古训而放纵了自身的欲望的结果。明代“奇书”的作者也承继了这种对人事兴亡的儒家式的解释，不过，作者叙事观点的流露比外在于叙事的“史臣曰”、“太史公曰”更隐蔽、更艺术地融入叙事文本之中，文学叙事毕竟比历史叙事更讲究艺术。

“奇书”大结构大起大结和中间关锁照应的一套模式，尤其是开篇楔子和前数回，它要解决的问题不仅是人物出场布局的安排，而且有作者立言本意的阐释，两者不可偏废。一部佳作好的开篇，必然融立言本意于角色出场的有序安排。这是“奇书”大结构的一大特色。明清之际的评点家虽然没有系统地论述过这种结构模式的前因后果，但在文本剖析中常常把开篇当做一部的“总纲”。“总纲”比自于后文，固然有“微”“著”之别，但叙述应讲究的正是见微知著。人事波澜，先起后灭，各各不同，但所以起灭的因由，在人事的范围内，作者都把它们看做是违反天理，放纵野心和欲望的结果。在此意义上可以将它们归于一律，在开篇“总纲”里暗示出来。由此为后文的叙述观点定下一个基调，作为全文的贯串。一部大书，有“起”有“结”，中间又不时关锁照应，除了均衡、整一的形式的考虑外，恐怕定时提醒读者注意作者安排的叙述观点也是一个重要的根据。因为这样安排能够使读者更好地理解人事的波澜的起灭。清初李渔一段论到戏曲开头的话可以作为旁证：“予谓词曲中开场一折，即古文之冒头，时文之破题，务使开门见山，不当借帽覆顶。即将本传中立言大意，包括成文，与后所说家门一词相为表里。”①

人事范围内是非善恶的探求离不开道德化的视角。在这方面古人的理据当然是立论于儒家经典。文人传统的思想教养也使作者依循儒家理学的观点来解释人事的起伏沉浮。三家评点不约而同指出作者所持儒家理学的叙述观点。如毛氏父子指出《三国》作者不断以纲常不修、败德乱

① 李渔：《闲情偶寄》，卷二“家门”，第60页，见《李渔全集》第三卷，浙江古籍出版社，1992年，第64—65页。

政事件暗示它们与国家分裂和王朝覆亡的关系；金圣叹指出《水浒》作者劈头以朝纲紊乱，奸臣当道解释正常的儒家秩序被打破而有“妖魔”出世，好汉不守本分愈闲越轨而有日后灭顶之灾；张竹坡指出《金瓶梅》作者以西门庆一干人不修其身，不治其家，放纵欲望为身死家破名裂之由。这种读解往往被今天的评家讥为迂腐，其实深思之，这正是有文本依据的合理解释。①

叙事文大结构模式的剖析在评点家的批评体系里，是属于“部法”范围内的，与低一层次的“章法”稍有不同。然如果我们以艺术手法的角度看它们，“部法”与“章法”的某些技巧是有相通之处的。例如，“照应”是四大奇书广泛采用的手法，“部法”见之，“章法”亦见之。而本书仍然将“部法”与“章法”分开来讨论，目的是想在论述形式上更接近评点家的批评体系。按照比较现代的文本分析惯例，“章法”依然属于结构范围内的问题，不过它比通常说的大结构层次稍低，又称之为次结构或小结构。本书意在探究评点学的批评体系，仍以“部法”与“章法”分开讨论。

① 浦安迪以为“四大奇书”的主旨是对儒家理学的阐述，他详细的论述可以作为评点家未尽的补充。而以儒家理学切入“奇书”的本旨，立论似乎又回到明清之际评点家的立场上来。这种解释的发端当以评点家为先。参阅浦氏《明代小说四大奇书》第五章“对‘四大奇书’的理学阐述”，沈亨寿译本，中国和平出版社，1993年，以及《中国叙事学》第六章“奇书文体与明清思想史通观”，北京大学出版社，1996年。

第六章

叙事文理的章法

金圣叹、毛氏父子、张竹坡三家评点都在书首安排有一篇《读法》,《读法》是评点家对批评文本的提纲挈领的理解。金圣叹《读第五才子书法》的核心部分是明列出他总结的《水浒》十五条“文法”;毛氏父子《读三国志法》仿金氏体例,列《三国》叙事有十三“妙处”,表达得比金氏透彻而文意基本相同;张竹坡略有变通,他改《读法》必包含总结作者各式“文法”的惯例为在回前评中一一拈出。他说:“《金瓶梅》一书,于作文之法无所不备,一时亦难细说,当各于本回前著明之。”[①]而他的《批评第一奇书〈金瓶梅〉读法》也列了五六条“文法”。从评点的行文布局看,详解各种叙事文理的章法占据了评点的显要篇幅,它显示了文理章法问题是评点家关注的兴趣热点,而且评点家在这方面的批评创发构成评点体系核心内容之一。文理章法所以能够吸引评点家的极大兴趣,所以能够表现出评点批评的特色,这与评点家对叙事持有的美学观念很有关系。

评点家经常使用叙事一词,但不关心叙事在时间方面的含义。他们不将批评兴趣立基于叙述视点转移、故事时间转换、时距变化等诸如此类从时间角度分析故事的批评框架上。当然,“奇书”故事的叙述人没有创造出在时间运用方面显示出足够复杂性的作品来也是原因之一,但时间视角作为叙事分析的重要方面,未被评点家所认识。就叙事来讲,评点家似把它理解成在空间次序方面安排一篇故事,而不是把它理解成在时间

---

① 张竹坡批评《金瓶梅》,见《读法》,齐鲁书社,1991 年,第 41 页。

中讲述一个故事。于是，叙事之“叙”主要是故事“段”与“段”之间按一定的准则巧妙配合相接的意思。在三家评点中，“叙事”与“序事”经常互文换用，而“序”就是依次安排之意，其空间方面的意思是非常明显的。《说文解字》训“叙”为“次弟也”；而“序”的本义是“东西墙也”。段注引《释宫》曰：“‘东西墙谓之序。’按堂上以东西墙为介。《礼经》谓阶上序端之南曰序南。谓正堂近序之处曰东序、西序。”又曰：“《周礼》、《仪礼》序字多释为次弟，是也。”[①]可见叙事之“序”直接由一个地理空间的概念转义而来，它暗示空间安排的意思更加明显。评点家把小说看成是经由叙述，也就是经由一番次第安排而出的“文”。这番次第安排的功夫里边，最上的层次是“结穴发脉，关锁照应”，也就是我们现在说的结构；中的层次是除“结穴发脉，关锁照应”之外的故事“段”与“段”，亦即上下文（texture）连贯组织的文理章法；最下的层次是文句修辞。我们看到，这样的叙事观念和批评体系，纯粹是以语句和篇章的空间组织的次第安排一以贯之的。理解评点家的叙事观念，最重要的是理解两个概念。一是故事“段”或者叫做故事单元的概念。小说文本由无数一段一段的故事“段”连缀组织而成，“段”与上下文的关系是相对独立的，否则批评家就不能界定何处是“段”了。但任何“段”又不是固定大小不变的，它所占据的空间位置的大小是依分析的方便而定的。在某个层次上，我们把它看成是一“段”，但这一“段”并不排除把它分成更细的数“段”的可能性。因此，任何评点批评意义上的“段”或故事单元，都是拥有一定弹性变化的概念。一篇百回大故事就是由无数比它更细的故事“段”组成的。另一概念是连缀，光有故事“段”还不行，仅有故事单元还不能叫做叙事。叙事是按一定的“文法”规则把它们连缀组织起来。连缀组织得好与连缀组织不好关乎一篇的成败。文格的高下、品位的高低可以一言而蔽之曰：由此而定。所以，评点家的批评体系是从这样的叙事观念推衍而来的。审评点家的“文法”观念，研究其对批评文本的探幽发微，实不可不注意中国17世纪批评家关于叙事的基本理解。

① 段玉裁：《说文解字注》，上海古籍出版社，1981年，第126、444页。

评点家对文理章法的摘发内容非常丰富，在篇幅上占据绝对的优势。他们殚思竭虑，企图将批评文本各种连缀的手法技巧毫无遗漏地一一指出来，以为后学欣赏、追仿之用。三家之中，金氏发端最早，当然贡献更大。他的批评思路均为毛氏与张竹坡所继承，但后来者也不可磨灭。后来者对金氏首发其端的各种“文法”的摘发，有印证与深化之功。细思三家评点对文理章法的剖析，都存在精细得近乎琐碎的倾向。为理清头绪，使评点家笔下头绪纷纷的各种“文法”的读解接近我们今天的语言表达，本书再进行若干归并与清理，得评点家最有独特见解处四端。其一是意象、细节、人物甚至情节段落的反复迭现的运用。作者有意识地使已经在前文出现过的意象、细节、角色形象或情节段落，直接或稍换方式再次于后文重现，重现的次数可能是两次，也可能是比两次更多的次数。评点家一般在讨论文的“犯”与“不犯”、赞赏小说家善用“草蛇灰线”法的时候，指的就是这种手法。它以一篇之中某些事件单元的重叠反复创造上下文肌理的密切联系。其二是前铺“引文”后叙“余韵”的手法。若有一大段文字，作者必不肯一起就起，一落就落。必从事起之前铺陈一段性质相近或事件相连的故事“段”作为“引子”，使它对故事的中心“段”起提示、暗示的作用，借此引起前、后文相互关联；同理，故事中心“段”已经叙述完毕，作者还作些许“余韵”，以为文情荡漾。其三是利用“对偶”的原理，在同一章回或跨越数章回，设计性质相同、相近甚至相反的故事“段”作“对锁”、“对峙”，在引起篇章形式均衡感的同时也使“对峙”的故事“段”有复杂微妙的文意上的关联。其四是“正文”和“闲文”或叫做“正笔”与“闲笔”的交替出现的手法。奇书的作者往往在文中穿插情调、气氛不相同甚至相反的小“段”，它可能是环境、季节意象，可能是角色陪衬，也可能是细节的渲染，它们使前后文的肌理更加复杂而有序，从而使文意更加美妙。评点家当然还提到不能归入此四类的其他文理章法，但这四类手法基本上可以概括评点家对文理章法的读解。在评点家看来，所有这些“文法”在篇章里都起金针“穿插”，上下“照应”的作用，使篇章的肌理在大结构之下更加紧密地编织成一个整体。无论金圣叹，还是毛氏父子、张

竹坡都曾用一部如同一回这样的话来赞扬奇书文理章法异乎寻常的严密性与整体性。从情节的角度看奇书的严密性与整体性，评点家的褒扬或许言过其实，但从文理章法的角度看，古典长篇实当之无愧。这种区别并不是争一时的高下，争中西的长短，而是显示了中西美学观念的差异。

反复迭现是评点家指出的最基本的手法。奇书作者运用周期重现的原理，故意让小至细节成分大至角色和情节段落周期性地重现于故事中，穿插频繁，金针密实，叙事文的肌理自然就严密完整。就像四季的分别，如果春夏秋冬在整个时间过程中只出现一次，我们恐怕建立不起任何季节区分的概念，只有当它们周而复始地重现，我们才有一年四季的印象，而这个印象就是我们一定时间过程整体性的基础。最早注意到这一文理章法的当然是金圣叹，但在不同的场合他有不同的指称。当某意象重现于一相对完整的故事"段"的时候，金氏称之为"草蛇灰线法"，而当相似角色或情节段落重现于不同故事"段"的时候，他叫做"正犯法"或"略犯法"。犯就是雷同的意思，而雷同是古文的大忌。但金氏注意到奇书作者有胆识去"犯"，而又有本事写得"不犯"。他用"犯而不犯"这一术语表达他的意思，或许可以更准确地说是形犯而神不犯。各种意象、细节、角色或情节段落，虽然在文中周期性地重现，但并不给人雷同重复的臃肿感。这高明之处，正是令评点家赞叹不已的地方。

《水浒》第二十二回"横海郡柴进留宾　景阳冈武松打虎"是最脍炙人口的水浒故事之一。金圣叹行文夹批特别注意到叙事者多次重提武松手里拿着的那根哨棒，短短三千余字的打虎故事，哨棒居然出现了十九次。武松每有动作，如起行、话别、坐下饮酒、过景阳冈等，都提到武松"拿了哨棒"、"横拖着哨棒"或"提了哨棒"。而实际上哨棒在打虎中不起什么作用，武松打失了手，哨棒断开两截，后来干脆丢开，用拳头将虎打死。叙述者借哨棒为道具，表现武松神勇与恐惧兼而有之的精神状态。但金圣叹认为多次重提哨棒，显然还有文理章法的作用，这如

同紧接第二十三回“王婆贪贿说风情 郓哥不忿闹茶肆”叙到潘金莲与西门庆调情时，多次提到潘家门前的帘子如出一辙。意象的重复出现，不但有它自身的道具性作用，而且的确能使故事“段”更显完整。金氏《读法》云：“有草蛇灰线法。如景阳冈勤叙许多‘哨棒’，紫石街连写若干‘帘子’字等是也。骤看之，有如无物；及至细寻，其中便有一条线索，拽之通体俱动。”①

《金瓶梅》写西门庆与潘金莲调情故事基本上袭《水浒》而来，但张竹坡注意到其中细节的改动。《金瓶梅》里的西门庆是拿着“真川金扇儿”的，由第一回至第八回，断续提到五次扇子，凡西门寻潘金莲，手里必拿扇子，而《水浒》里的西门庆却没有此道具。张竹坡为此写了一大段文字，解释其中的文理奥秘：

> 文内写西门来，必拿洒金川扇儿。前回云“手里拿着洒金川扇儿”，第一回云“卜志道送我一把真川金扇儿”，直至第八回内，又云“妇人见他手中拿着一把红骨细洒金金钉铰川扇儿”。吾不知其用笔之妙，何以草蛇灰线之如此也。何则？金、瓶、梅盖作者写西门庆精神注泻之人也。乃第一回时，春梅已于“大丫头”三字影出。至瓶儿，则不啻心头口头频频相照。而金莲，虽曾自打虎过下，却并未与西门一照于未挑帘之前，则一面写武二自打虎做都头文后，为单出笔写金莲这边。而西门为此书正经香火，今为写金莲这边，遂至一向冷落，绝不照顾。在他书则可，在《金瓶梅》岂肯留此绽漏者哉！况且单写金莲于挑帘时出一西门，亦如忽然来到已前不闻姓名之西门，则真与《水浒》之文何异？然而叙得武大、武二相会，即忙叙金莲，叙勾挑小叔，又即忙叙武大兄弟分手，又即忙叙帘子等事，作者心头固有一西门庆在内，不曾忘记。而读者眼底不几半日冷落西门氏耶？朦胧双眼，疑帘外现身之西门，无异《水浒》中临时方出之西门也。今看他偏有三十分巧，三十分滑，三十分轻快，三十分讨便宜处，写一金

① 金圣叹批评《水浒传》，见《读第五才子书法》，齐鲁书社，1991年，第24页。

扇出来，且即于叙卜志道时，写一金扇出来。夫虽于迎打虎那日，大酒楼上放下西门、伯爵、希大三人，止因有此金扇作幌伏线，而便不嫌半日洒洒洋洋写武大、写武二、写金莲如许文字。后于挑帘时出一西门，止用将金扇一幌，即作者不言，而本文亦不与《水浒》更改一事，乃看官眼底自知为《金瓶》内之西门，不是《水浒》之西门。……说话者恐临时事冗难叙，乃为之预先倒算出来，使读者心亮，不致说话者临时费唇舌。是写一小小金扇物事，便使千言万语一篇上下两半回文字，既明明写出，皆化为乌有，而半日不置一语、不题一事之西门庆，乃复活跳出来。①

诚如张竹坡分析的那样，《金瓶梅》作者叙事特别善用细节、意象的反复迭现手法。又如第四十六回写西门一干妻妾元宵夜出游遇雪雨，全篇即用皮袄加以穿插组织。张竹坡评云："针线之妙，乃在一皮袄，与金扇明珠一样章法也。"②《金瓶梅》的作者，不肯放过哪怕细小物品作为道具的暗示意义。第七十六回写西门庆与春梅调情，张竹坡想起六十回、七十二回提起过梅花，随以为其中大有深意而评云："上文七十二回内，安郎中送来一盆红梅、一盆白梅、一盆茉莉、一盆辛夷，看着亦谓闲闲一礼而已；六十回内，红梅花对白梅花，亦不过闲闲一令而已。不知作者一路隐隐显显草蛇灰线写来，盖为春梅洗发，言莲杏月桂俱已飘零，而瓶断簪折，琴书俱冷，一段春光，端的总在梅花也。"③经张竹坡评点，读者不但看出意象周期重现中的周密技巧安排，而且悟到闲闲一写的深长意味。《金瓶梅》一书所叙，绝大部分是绵延相继的闱内琐事，处理不当，则易流于"流水账簿"。观全书细节、意象的穿插组织，所在不少。如风雪季节周期变化的暗示、猫狗宠物在某特定时刻的重复出现、鞋子皮袄衣饰反复提及等，都构成小说在叙事章法上的突出之点。

反复迭现所涉及的事物，可大可小。而奇书作者常常超出细节、意象

① 张批《金瓶梅》，第二回回评，第61—62页。
② 同上书，第四十六回回评，第667—668页。
③ 同上书，第七十六回回评，第1189页。

的范围使用这一手法，某种相似的人物行为、情节段落，被安排于紧接相连的不同故事“段”或安排于相隔多回再次出现。这种现象在奇书里极为普遍，评点家也屡屡指出。《水浒》开卷第二回，金圣叹提请读者留心：“此回方写过史进英雄，接手便写鲁达英雄；方写过史进粗糙，接手便写鲁达粗糙；方写过史进爽利，接手便写鲁达爽利；方写过史进剀直，接手便写鲁达剀直。作者盖特地走此险路，以显自家笔力，读者亦当处处看他所以定是两各人，定不是一个人处，毋负良史苦心也。”[①]金圣叹的提醒并非没有道理，作者确实特地重复写出某种相似的行为形迹和性格特征在不同的人物身上出现，有意走此反复迭用的“险路”。好汉们做过的事迹，大抵都是重复出现的，少有单独孤立出现一事的。光金圣叹指出的就有，如武松打虎后又有李逵打虎，二解争虎；潘金莲西门庆一场苟且后，又有潘巧云裴如海一番风流；江州城劫法场后，又有大名府劫法场；何涛捕盗后，又有黄安捕盗；林冲起解后，又有卢俊义起解，连两个公人的名字都是一样的；既写了朱仝、雷横放晁盖，又写了两人放宋江；有林冲买刀，又有杨志卖刀；有鲁智深拳打镇关西，又有武松醉打蒋门神；既有瓦官寺试禅杖，又有蜈蚣岭试戒刀。[②] 诸如此类的反复迭用在《水浒》一书，不胜枚举。但巧妙的是这些似曾相识反复迭现并没有产生多余拖沓的毛病，反而吸引读者注意其中细微的差别。正如金圣叹分析的那样，“正是要故意把题目犯了，却有本事出落得无一点一画相借，以为快乐是也。真是浑身都是方法”[③]。

《水浒》一书中有三个着墨较多的好汉，他们性格行事都有相似之处。这就是鲁智深、武松和李逵，三人性格中的暴力倾向一个比一个强烈，似乎存在一种强度的递进关系。鲁智深做过的某些行为以某种形式再次在武松的行为中显现，而武松做过的某些行为，同样以另一形式出现在李逵的行为中。在容与堂百回本里，三人的结局，也是一个比一个惨

---

① 金批《水浒》，第二回回评，第75页。
② 同上书，《读第五才子书法》，第25页。
③ 同上。

酷。这显然是出于作者的有意安排。金圣叹虽然对此没有作过系统的分析,但他对作者写鲁智深和武松两人时运用的反复迭现手法,有非常敏锐的省察。金氏在第四回评点道:"鲁达、武松两传,作者意中却欲遥遥相对,故其叙事亦多仿佛相准。如鲁达救许多妇女,武松杀许多妇女;鲁达酒醉打金刚,武松酒醉打大虫;鲁达打死镇关西,武松杀死西门庆;鲁达瓦官寺前试禅杖,武松蜈蚣岭上试戒刀;鲁达打周通,越醉越有本事,武松打蒋门神,亦越醉越有本事;鲁达桃花山上踏匾酒器揣了,滚下山去,武松鸳鸯楼上踏匾酒器揣了,跳下城去。皆是相准而立,读者不可不知。"[①]但是,切莫以为人物某些行为的反复迭用,就是低能的简单重复。其中有笔法的细微差别,作者似乎故意以向自己才华挑战的方式证明自己的文笔的老练。依笔者的推测,奇书叙事中广泛存在的反复迭用手法,当与八股文一题多作的训练传统有关;题目可以雷同,事迹可以雷同,但写法不雷同。正如金圣叹评何涛、黄安两番进剿梁山写法的细微差别时说的:

> 此书笔力大过人处,每每在两篇相接连时,偏要写一样事,而又断断不使其间一笔相犯。如上文方写过何涛一番,入此回,又接写黄安一番是也。看他前一番翻江搅海,后一番搅海翻江,真是一样才情,一样笔势。然而读者细细寻之,乃至曾无一句一字偶尔相似者。此无他,盖因其经营图度,先有成竹藏之胸中,夫而后随笔迅扫,极妍尽致;只觉干同是干,节同是节,叶同是叶,枝同是枝,而其间偃仰斜正,各自入妙,风痕露迹,变化无穷也。此书写何涛时,分作两番写;写黄安一番时,也分作两番写,固矣。然何涛却分为前后两番,黄安却分为左右两番。又何涛前后两番,一番水战,一番火攻;黄安左右两番,一番虚描,一番实画,此皆作者胸中预定之成竹也。夫其胸中预定成竹,既有如是之各各差别,则虽湖荡即此湖荡,芦苇即此芦苇,好汉即此好汉,官兵一样官兵,然而间架亦各别,意思不觉都换。此

① 金批《水浒》,第四回回评,第117—118页。

虽悬千金以求，一笔之犯，且不可得，而况其有偶同者耶！[1]

细品评点家剖析文本时指出的反复迭现艺术，实不可把它理解成纯粹相同的文本成分机械地重现。反复迭现当然是建立在周期重复出现这一基础之上，但周期迭现的文本成分当有其细微的差别。所以，深入研究了反复迭现这一艺术表现手法后，就可以发现其中丰富的艺术辩证思想，这就是"犯"与"避"的矛盾。既有犯之，又有避之，这才构成反复迭现原理的完整应用。"犯"就是敢于一题多作，一番不够，必再一番出之；"避"就是在犯的基础上追求意境、深度的新奇，这必然使细部笔法、表达上另寓新意。"犯"与"避"辩证地结合在一起，使反复迭现既能达到紧密故事"段"与"段"之间的肌理，又使故事的寓意得到更深刻的表现。金圣叹以为才子作文有二诀：一曰犯之，而一曰避之。

> 吾观今之文章之家，每云我有避之一诀，固也，然而吾知其必非才子之文也。夫才子之文，则岂惟不避而已，又必于本不相犯之处，特特故自犯之，而后从而避之。此无他，亦以文章家之有避之一诀，非以教人避也，正以教人犯也。犯之而后避之，故避有所避也。若不能犯之而但欲避之，然则避何所避乎哉？是故行文非能避之难，实能犯之难也。譬诸奕棋者，非救劫之难，实留劫之难也。将欲避之，必先犯之。夫犯之而至于必不可避，而后天下之读吾文者，于是乎而观吾之才之笔矣。犯之而至于必不可避，而吾之才之笔，为之踌躇，为之四顾，砉然中窾，如土委地，则虽号于天下之人曰："吾才子也，吾文才子之文也"，彼天下之人亦谁复敢争之乎哉？故此书于林冲买刀后，紧接杨志卖刀，是正所谓才子之文，必先犯之者，而吾于是始乐得而徐观其避也。[2]

毛氏父子对《三国》里反复迭现的事例总结得比金圣叹还要细致，在《读三国志法》中共列举了二十一事来说明这种手法运用的普遍性，说明

---

① 金批《水浒》，第十九回回评，第365页。
② 同上书，第十一回回评，第231页。

作者手法的高超，既善犯之，又善避之。《读三国志法》云："《三国》一书，有同树异枝、同枝异叶、同叶异花、同花异果之妙。作文者以善避为能，又以善犯为能。不犯之而求避之，无所见其避也；惟犯之而后避之，乃见其能避也。……若夫写水，不止一番，写火亦不止一番。曹操有下邳之水，又有冀州之水；关公有白河之水，又有罾口川之水；吕布有濮阳之火，曹操有乌巢之火，周郎有赤壁之火，陆逊有猇亭之火，徐盛有南徐之火，武侯有博望、新野之火，又有盘蛇谷、上方谷之火：前后曾有丝毫相犯否？甚者孟获之擒有七，祁山之出有六，中原之伐有九，求其一字之相犯而不可得。妙哉，文乎！譬如树是同树，枝是同枝，叶是同叶，花是同花，而其植根、安蒂、吐芳、结子，五色纷披，各成异彩。读者于此可悟文章有避之一法，又有犯之一法也。"[①]按评点家的看法，既犯题而又能避雷同，这是奇书叙事追求的审美境界。

张竹坡评点《金瓶梅》也十分注意作者写人叙事的"犯"与"避"。西门一干妻妾下人争风吃醋，自矜春色，行事自然多有相近之处。像李瓶儿、潘金莲、宋蕙莲、王六儿、贲四嫂、林太太等人，总是与带有放纵虐待倾向的色情联系在一起，这一串的"淫妇"与《水浒》一串好汉，在故事叙述中的功能是一样的。故事的讲述总是在这些似曾相识的角色的重复中进行，但叙述者并非在单调重复，犯后求避是叙述者一贯的策略。张竹坡论到诸角色的犯与避时说："描瓶儿勾情处，纯以憨胜，特与金莲相反，以便另起花样，不致犯手也。若王六儿，又特犯金莲而弄不犯之巧者也。"[②]宋蕙莲死于第二十六回，作者在极"热"之中寓一"冷"意，暗示西门失德诸姬失教，导致闱内倾轧自取灭亡的下场，张竹坡评点到作者既写金莲又写蕙莲时说："夫写一金莲，已令观者发指，乃偏又写一似金莲，特特犯手，却无一相犯。"[③]反复迭现手法运用的时候能够做到犯而不犯，既犯又避，往往令评点家赞叹不已。

---

① 毛宗岗批评《三国演义》，见《读三国志法》，齐鲁书社，1991年，第15页。
② 张批《金瓶梅》，第十三回回评，第198页。
③ 同上书，第二十二回回评，第338页。

如前文所论那样，评点的叙事批评是建立在剖析故事“段”与“段”之间连接方式基础上的。评点家总是以“段”为单位分析故事，在“段”与“段”不同连接方式方面发现叙事的技巧奥秘。三家评点除了对反复迭现这种手法赞叹有加之外，还较多地提到前铺引文后叙余韵的手法。所谓引文和余韵都是相对于故事的中心段而言的，中心段作为叙事的核心骨架，组成主要情节和事件，因而占有主要篇幅。但叙事进入中心段之前，叙述者往往以细小事件作“引”。如同一服中药，除了主药，往往还配有“药引”。引文的作用在于暗示中心段故事的到来，给读者做好心理预备，或许可以说这是“中国式悬念”。余韵则在中心段故事结束后再作余波，勿使结束有突兀之感。引文和余韵与中心段故事可以有一个相对长度的间隔，引文之后往往并非紧接核心间架，核心过后与余韵之间往往也有一定距离。引文和余韵的叙事功能是使故事“段”的“首、身、尾”得到完整的形式，从而显示其叙事单位的相对独立性。对这种手法的运用，毛氏父子有很出色的归纳：

> 《三国》一书，有将雪见霰、将雨闻雷之妙。将有一段正文在后，必先有一段闲文以为之引；将有一段大文在后，必先有一段小文以为之端。如将叙曹操濮阳之火，先写糜竺家中之火一段闲文以启之；将叙孔融求救于昭烈，先写孔融通刺于李膺一段闲文以启之；将叙赤壁纵火一段大文，先写博望、新野两段小文以启之；将叙六出祁山一段大文，先写七擒孟获一段小文以启之是也。鲁人将有事于上帝，必先有事于泮宫。文章之妙，正复类是。[①]

泮宫是周代诸侯开设的学宫。毛氏引西周故实，以鲁人泮宫议事为祭祀先祖、天神的前奏，恰如小文为大文之引，闲文为正文之引的道理一样。

> 《三国》一书，有浪后波纹，雨后霢霂之妙。凡文之奇者，文前必有先声，文后亦必有余势。如董卓之后又有从贼以继之；黄巾之后又

① 毛批《三国》，第17—18页。

有余党以衍之;昭烈三顾草庐之后,又有刘琦三请诸葛一段文字以映带之;武侯出师一段大文之后,又有姜维伐魏一段文字以荡漾之是也。诸如此类,皆他书中所未有。[1]

评点家好自矜所见,必以自己批点的书为天下最好之书,必以自己发现的"文法"为他人所未有,这是一种批点家的夸张之词,不必过于认真。实际上毛氏所提到的引文、余韵的手法,是古典长篇中相当普遍的手法。金圣叹把前者叫做"弄引法",后者叫做"獭尾法"。《读第五才子书法》有云:"有弄引法,谓有一段大文字,不好突然便起,且先作一段小文字在前引之。如索超前,先写周谨;十分光前,先说五事等是也。《庄子》云:'始于青萍之末,盛于土囊之口。'《礼》云:'鲁人有事于泰山,必先有事于配林。'"[2]又云:"有獭尾法,谓一段大文字后,不好寂然便住,更作余波演漾之。如梁中书东郭演武归去后,知县时文彬升堂;武松打虎下冈来,遇着两个猎户;血溅鸳鸯楼后,写城壕边月色等是也。"[3]毛氏与金圣叹同是苏州人,《三国》批点完成后,还求金氏作序以广流传。毛氏评点受金圣叹的影响是显而易见的,对比两人的讲法,连文字都有相似之处。追究这种文学表现手法的来历,当受古文写作中"伏笔"的影响。事先埋下伏笔,届时提起就不会有突兀之感,文章前后照应下整体性也得以加强。因为这种手法与讲究平衡、起结、照应等传统美学观一脉相通,故为作者相当看重而在叙事中应用广泛。

《三国》第四回"废汉帝陈留践位　谋董贼孟德献刀",写曹操带刀欲谋刺董卓,可惜拔刀之际恰被董卓在镜中照见,曹操灵机权变,趁势改为献刀董卓。作者用此事将曹操善权变的性格写得跃然纸上。但在写曹操刺董卓之前,作者又安排了伍孚刺董不成被杀一事。两事虽无情节上的联系而又安排在同一回内,但作者以简短数笔先写伍孚刺董而后详写曹操献刀的用意很清楚,就是以前事为后事之引,并以伍孚的耿直与曹操的

---

[1] 毛批《三国》,17—18页。
[2] 金批《水浒》,第24页。
[3] 同上书,第24—25页。

机变作一对比。毛氏于此夹批云："将叙曹操行刺，却先有伍孚行刺作引，天然奇妙。孚之勇往直前，较胜于操。盖曹操顾身，伍孚不顾身也。"[①]一件大事之前必先有预兆，这是文化传统中根深蒂固的观念；而一段大文字之前，当有一段小文作引，这几乎成了固定的笔法。赤壁之战始于第四十三回，以曹操大兵压境、诸葛亮舌战群儒开始，终于第五十回，以关公义释曹操大体结束。作者用了八回篇幅叙述这一重大战事。然按毛氏的理解，赤壁之战的"引文"早在第三十三回"从曹丕乘乱纳甄氏 郭嘉遗计定辽东"已安排妥当，伏笔远隔十回早已埋下。第三十三回结尾处，本来诸袁授首辽东已定，叙事即可结束。但作者别出心裁安排了曹操与臣下荀攸、程昱等的一场对谈。程昱等人以为北方既定，可早定南图之策。曹操笑曰："'吾有此志久已矣。诸君所言，正合吾意。'是夜宿于冀州城东角楼上，凭栏仰望天文。时荀攸在侧，操指曰：'南方旺气灿然，恐未可图也。'"细读文本可以发现曹操的讲法前后矛盾。依前言，曹操雄心壮志，当大举南进；依后言，胜负未卜，所谓"吾意"云云，究何所属？其实作者安排这一段对话，本意并非表明曹操的心迹，而是为赤壁之战作引。评点家不愧为作者知音，棋高一着，毛氏于曹操前言末夹批云："早为后文赤壁鏖兵伏线。"于曹操后言末夹批云："又为后文赤壁兵败伏线。"[②]我们只有从"引文"表现手法的角度，才能明白叙述者的真正用意：为了暗示故事中心"段"的结果，不惜略略扭曲人物性格的一致性。李渔批点《三国志》亦谓此处"为赤壁兵败伏线"[③]。对奇书如此类的写法，只有从故事"段"的叙述功能的角度才能正确理解文本的含义。

金圣叹批点《水浒》，对前铺引文后补余韵这种"隔年下种，先时伏着"的艺术手法，也有很详细的剖析。《水浒》第九回"林教头风雪山神庙 陆虞侯火烧草料场"，写林冲一向忍辱偷生，息事宁人，只在知道高俅、陆谦火口阴谋时才忍无可忍，突然喷发复仇的怒火。这一段故事将林冲的

---

① 毛批《三国》，第40页。

② 同上书，第413页。

③ 见《李笠翁批阅〈三国志〉》卷七，《李渔全集》第十卷，浙江古籍出版社，1992年，第374页。

性格刻画得极为生动。但这个故事中心“段”的叙述存在一个困难，如何让林冲知得阴谋？故事的开头有一段插曲，写开酒馆的李小二异地逢恩人林冲，后李小二偷听到陆谦谈话，将之转告林冲。用此法化解了叙事的障碍。异地认恩人，纯粹就是一段引文，它在叙事上只起将中心故事解释得合情合理和暗示决斗到来的作用。正如金氏所云：“如酒生儿李小二夫妻，非真谓林冲于牢城营，有此一个相识，与之往来火热也。意自阁子背后听说话一段绝妙奇文，则不得不先作此一个地步，所谓先事而起波也。”[1]金圣叹由此而联想到作文之法，劝读者留意起波和余韵这一章法：

> 夫文章之法，岂一端而已乎？有事先而起波者，有事过而作波者，读者于此，则恶可混然以为一事也！夫文自在此而眼光在后，则当知此文之起，自为后文，非为此文也；文自在后而眼光在前，则当知此文未尽，自为前文，非为此文也，必如此，而后读者之胸中有针有线，始信作者之腕下有经有纬，不然者，几何其不见一事即以为一事，又见一事即又以为一事，于是遂取事前先起之波，与事后未尽之波，累累然与正叙之事，并列而成三事耶？[2]

金圣叹这里说的“正叙之事”就是我们说的故事中心“段”。高明的作者一定不会无起无结就这样直来直去叙述故事，而高明的读者亦当有如此的素养，能够看出作者辛苦经营故事的“首、身、尾”。这三者在一段故事中是浑然一体的，不能把它们截然分作互不相干的三个不同故事“段”。事实上，如果深究奇书叙事中引文和余波的用法，似有各种不同的情况。有的引文和余波与正叙之事有情节上的联系，如《水浒》第九回的例子；但有的引文和余波与正叙之事没有情节联系，如上文《三国》的例子。作者所以这样做，美感形式的考虑是主要的因素。叙事美学的传统养成了这样的习惯，“正叙之事”如果没有引文，没有余波，总是让人感到好像缺了一点什么。于是作者在叙述之际，想方设法要满足美感形式

---

① 金批《水浒》，第九回回评，第202页。
② 同上。

的要求，哪怕不是很有必要，也往往“编”一点引文和余波作为叙述中心故事“段”的点缀。像《水浒》第三十九回，写了众好汉劫了法场，第四十回顺写宋江攻打无为军。两回的情节本是连贯。但第四十回的主角是宋江，《水浒》作者按叙事美学的传统把它们处理成不同的两件事。于是，劫完法场就有余波作结的问题，攻打无为军也有起引的问题。《水浒》作者在第四十回开头将聚集白龙庙的好汉分各路人马数了一番，以人数的清点为前文之结和后文之起。如此写法令金圣叹激赏不已，而实际上并不见得有此必要。金氏夹批云：“尝论一篇大文，全要尾上结束得好，固也。独今此文，忽然反在头上结束一遍。看他将白龙庙中四字，兜头提出，下却分出梁山泊好汉某人某人等，浔阳江好汉某人某人等，城里好汉某人一人，通共计有若干好汉；读之政不知其为是结前文，为是起后文，但见其有切玉如泥之力。可见文无定格，随手可造也。”[①]既然把它们看做是不同的“正叙之事”，例行的余波和引文就是不可缺少了。这个例子再次说明，情节的概念在中国叙事美学的地位是很有限的，叙事所特别尊重的是“段”与“段”的连贯艺术。

对于行文叙事的余波、引文，张竹坡批点《金瓶梅》时也有很深入的剖析。张竹坡注意到第二十八回“陈敬济侥幸得金莲　西门庆胡涂打铁棍”其中前半回是围绕一只鞋来写的。前一回“醉闹葡萄架”中潘金莲掉了一只鞋，二十九回寻鞋，却寻到二十六回已经上吊的宋蕙莲的鞋，而潘金莲的鞋被陈敬济得到。当然鞋子的穿插在文字只起道具的作用，张竹坡根据鞋子的叙述功能，断定这是一回过渡之文。以鞋为道具作结束写宋蕙莲数回的余波，以又以鞋为道具引出陈敬济与潘金莲的调情。张氏评云：“人知此回为写金莲之恶，不知是作者完一事之结尾，渡一事之过文也。盖特地写一蕙莲，忽令其烟消火灭而去，不几嫌笔墨直截，故又写一遗鞋，使上文死去蕙莲，从新在看官眼中一照，是结尾也。因金莲之脱鞋，遂使敬济得花关之金钥，此文章之渡法也。然而一遗鞋，则金莲之狂淫已

---

① 金批《水浒》，第758页。

不言尽出;一收鞋,则蕙莲之遗想又不言而尽出矣。"[1]张竹坡这样的分析是符合实际又忠实于文本的。

官哥死于第五十九回,直接的死因是被潘金莲养的名唤"雪狮子"的猫惊吓而死。这是李瓶儿之死的重要预兆。而作者从第五十一回"打猫儿金莲品玉"起就不时提到那只不祥的猫,而作者又将猫和性活动联系在一起,给读者充分的暗示。张竹坡于此处评云:"此处却为死官哥作线,于百忙写干事处,乃写一千里之线,岂是凡手能到。"[2]第五十二回更明写到猫惊官哥,不过这次不是五十一回那只"雪狮子",而是一只"大黑猫"。张竹坡回评云:"上回品玉写一猫,此回又写一猫。上文犹是点明雪贼,此回却明明写猫惊官哥。盖为后文作引:一伏金莲之深心,一见瓶儿之不能防微杜渐也。"[3]从这个例子来看,引文依所叙之事的性质不同可起不同的作用。如没有前文引子的铺垫和暗示,官哥五十九回突然被猫惊吓,它的意义就没有那么含蓄,充其量不过有孤立的意义。经过作者事前一连串的暗示,官哥之死显然就是潘金莲用心的一部分,而官哥之死的象征意义就再明显不过了。《金瓶梅》作者此处对引文伏线的运用,不仅注重叙事功能的连接作用,而且相互之间的象征暗示的联系,使各部分的意义可以相互发明。这是铺陈引文这种艺术技巧比较讲究的运用。

学者论中国语文特性首推平仄对偶,而表现这一特性的方法,则无过于"对对子"。[4] 由于语文特性创造出表现它自身特点的广阔空间,而影响深远的阴阳二元对立哲学思想推动形成了语文形式所表现出来的美感倾向,"对偶原理"在中国古代文学各体裁中都有广泛的应用,而最充分表现此一原理的汉赋、唐代律诗,一度成为该时期占垄断地位的文体。然而,"对偶"所蕴涵的美感倾向绝不是单纯的语言形式这么简单,它背后

---

① 张批《金瓶梅》,第二十八回回评,第420页。
② 同上书,第759页。
③ 同上书,第五十二回回评,第769页。
④ 参阅陈寅恪《与刘叔雅论国文试题书》,见《金明馆丛稿二编》,上海古籍出版社,1980年。

存在人生、宇宙的基本理念的支持。从诸种文体看,毫无疑问骈体文和律诗最充分地运用了对偶原理,但对偶在骚体、散体、词曲、戏曲、小说诸体中也有不同程度的表现。各种文体运用对偶原理的时候又有疏密宽严之分,有纯粹语言形式与超出语言形式之分。这里讨论的评点家拈出奇书中的对锁章法,基本上就是属于超出纯粹语言形式范围之对偶原理的运用。

刘勰《文心雕龙·丽辞》篇讨论"对偶"即他说的"丽辞"的时候,已经注意到它有"神理"与"文辞"的两面。刘勰云:"造化赋形,支体必双;神理为用,事不孤立。夫心生文辞,运裁百虑,高下相须,自然成对。"[1]由自然造化而形成事物二元对立,以此神理灌注于文辞,产生了语言形式的"对"。用这种观念评价"对",可知它们存在不同的境界,"是以言对为美,贵在精巧;事对所先,务在允当"[2]。可见刘勰已经明白存在"言对"与"事对"层次的区别。当然,在刘勰的时代,"事对"是体现在"言对"之中的。"对偶原理"在后来的文学史发展上,超出了"言对"的语言形式层面,在奇书文体中演化为评点家所说的对锁章法。但无论是不是以纯粹的语言形式表现出来,对偶的神理总是在中国文学各种体裁中一以贯之,而且总是伴随某种程度上的文学表现形式的均衡感。所谓对锁章法可以分为两个方面来认识:一是奇书外在文体特点的对偶均衡的审美倾向,可以把它看成从语言层面的"对"放大到文体层面的"对";二是叙述者有意在故事"段"与"段"的关系上,寓含"对偶原理",以对偶关系为"段"与"段"连接的艺术技巧。当然,故事"段"与"段"的对偶、对锁也总是依存于章回文体。

小说发展历程中演化出来的章回体其实在文体方面也有些地方暗合对偶的原理:每一回大体上由两个平衡的故事"段"组成,回目必由近似的对句来表示。虽然,叙述人在叙述过程中不必严格按此一格式组织故事,事实上回目的对句标示与实际叙述可能出现重大的差距。但无疑此

① 刘勰:《文心雕龙·丽辞》,范文澜注本,下册,人民文学出版社,1978年,第588页。
② 同上书,第589页。

一约定俗成的安排故事的“格式”特别方便作者将故事“段”与“段”按对偶精神加以组织，甚至每“段”故事的“对”不一定在回内进行，因为安排故事的“格式”的形式暗示作用完全可以使前后所“对”的故事“段”跨越数回或者更多，形成评点家指出的“遥对”，它也是诸多“对”的方式中的一种。奇书作者都是些谙熟诗词曲赋等传统文体的文人，而章回体本身的诗、词、曲所在不少，由他们将对偶精神引人新兴文体而体现在故事叙述中，实际上也是顺理成章的事情。张竹坡这样总结《金瓶梅》的章、回特点：“《金瓶》一百回，到底俱是两对章法，合其目为二百件事。然有一回前后两事，中用一语过节；又有前后两事，暗中一笋过下。如第一回，用玄坛的虎是也。又有两事两段写者，写了前一事半段，即写后一事半段，再完前半段，再完后半段者。有二事而参伍错综写者，有夹入他事写者。总之，以目中二事为条干，逐回细玩即知。”[①]又说：“《金瓶》一回，两事作对固矣，却又有两回作遥对者。如金莲琵琶、瓶儿象棋作一对，偷壶、偷金作一对等，又不可枚举。”[②]张竹坡把一百回分作二百件事解，很明显是按照回目的对句将故事分成不同的“段”，然后观察“段”与“段”之间的各种组合关系。他指出有回中自对，有跨回遥对。虽然写法不同，各“段”成对的意识也未必同样强烈，但张竹坡的读解，大体上是依据文本的，并不是过分求“对”。

《金瓶梅》一百回，其中有不少回目写法极其讲究，对得极为工整。如第一回“西门庆热结十兄弟　武二郎冷遇亲哥嫂”。一“热结”、一“冷遇”，两大段文字组成一回，将全书主要人物一一推至幕前。细考文意，虽“冷遇”之“冷”并非人情冷暖之冷，而是冷不防之冷，但作者是有意识地利用字面的含义暗藏“冷热金针”于一部大书之中。一热一冷的强烈对锁，令读者打醒精神，穿越字面表层意思深思其中的寓意。无疑故事中的寓意是依赖故事“段”与“段”安排的对锁形式而传达的。张竹坡评云：“一回‘冷’、‘热’相对两截文字，然却用一笋即串拢，痕迹俱无。”又云：

① 张批《金瓶梅》，见《读法》，第26页。
② 同上。

"一回两大股文字,'热结''冷遇'也。然'热结'中七段文字,'冷遇'中两段文字,两两相对,却在参差合笋处作对锁章法。如正讲西门庆处,忽插入伯爵等人,至'满县都惧怕他'下,忽接他排行第一,直与'复姓西门,单名一个庆字'合笋,无一线缝处。正讲武松遇哥哥,忽插入武大别了兄弟如何如何许多话来,下忽云'不想今日撞着自己嫡亲兄弟',直与'自从兄弟分别之后'合笋,无一缝处。此上下两篇文字对峙处也。"[1]讲述虽嫌琐碎,但具体指出了作者如何运用文字的组织工夫使对偶的形式感更加强烈。又如第二十七回上半段是"李瓶儿私语翡翠轩",下半段却是"潘金莲醉闹葡萄架"。此回虽为《金瓶梅》一百回"色情"文字之最,但作者的安排实大有用心。"一个是温柔热烈的情爱场面,另一个是毫无温情的粗野性虐待场面。"[2]作者将这样两个对立的场面并列起来,如张竹坡分析的那样:"至于瓶儿、金莲,固为同类,又分深浅,故翡翠轩尚有温柔浓艳之雅,而葡萄架则极妖淫污辱之怨。"[3]

跨越多回而作对锁章法的例子,可以举出第六十五回写为李瓶儿发丧和第八十回为西门庆发丧。瓶儿死热,西门死冷,形成十分强烈的对比。瓶儿之死是全书叙事的一大关目,六十五回发丧之前,有"西门大哭"、"画士传真"、"西门观戏动悲"等关目铺垫,发丧之后又有"瓶儿托梦"以表追念。瓶儿生时郁屈不伸,死后却倍极哀荣。如此多的笔墨写一妾之死似不合情理,表现西门对瓶儿的感情固然是一方面的考虑,但细细看来作者是要以瓶儿的死热反衬西门的死冷,突出世情冷暖和人情真假。恰如"对子"中的"反对",是对偶中的最高境界。西门死于第七十九回,第八十回发丧。但八十回的回目是"潘金莲售色赴东床　李娇儿盗财归丽院",回目处理表现出它只是一个小小的故事"段",西门庆之发丧以不足千字之文结束,杂在树倒猢狲散、飞鸟各投林的散伙中草草收场。此一对比令人感受深刻。张竹坡在评以"愿同穴一时丧礼盛"为回目的第六

① 张批《金瓶梅》,第一回回评,第3、4页。
② 浦安迪:《中国叙事学》,北京大学出版社,1996年,第89页。
③ 张批《金瓶梅》,第二十七回回评,第407页。

十五回时道:"丧礼盛,看他先写破土,又写请地邻,乃写十一日辞灵,又写发引。至于发引,看他写看家者,写摆对者,写照管社火者,写收祭者,写送殡者,写车马,写轿,写起棺,写摔盆,写社火,写看者,写悬真,写山头,写在坟前等者,写点主,写回灵,写安灵,许多曲曲折折,总为西门一死对照。"①西门不死作者本意未明,及读者阅至八十回,见西门死得冷冷清清,自然就恍然大悟。对偶的精神就是让人在"对"中领悟其含义,而不同方式的上下相对,创造的含义是极为丰富微妙的。小说叙事虽与诗歌抒情相去甚远,但评点家拈出奇书叙事对偶原理的运用,一样可以表现出蕴藉深远的抒情意味。

毛氏父子把奇书叙事的对偶艺术形容为"奇峰对插,锦屏对峙",他们的理解与张竹坡基本相同。《读三国志法》云:"《三国》一书,有奇峰对插,锦屏对峙之妙。其对之法,有正对者,有反对者,有一卷之中自为对者,有隔数十卷而遥为对者。"②毛氏按照一回中自为对与遥对两大类,共列举了二十六个例子说明作者如何运用"对法"技巧。个别例子虽然难以求证,例如张飞性急与何进性慢,作者在主观上是否有意识让他们两个人的性格作对比,即使是有意识这样写,其意义何在,仍然是个疑问。但我们不应怀疑的是叙述者写人叙事的时候,确实存在以对偶为美的审美倾向,有意无意地以"对偶原理"作写人叙事技巧安排的原则。例如,第七十八回写刘备闻关公死讯终日痛哭,水浆不进,还令三军将士挂孝。第七十九紧接写曹操死后曹丕、曹植骨肉相残。盖作者意中以异姓结拜的"义气"来反衬诸曹氏骨肉无情。无怪乎毛氏评云:"刘、曹之相形,何厚薄之悬殊乎!玄德以异姓之兄,而痛悼其弟之亡;曹丕以同胞之兄,而急欲其弟之死。一则痛义弟之死而不顾其养子之恩,一则欲亲弟之亡而不顾其生母之爱。君子于此有天伦之感焉!"③这种对偶审美的美感倾向运用于写人和规定人物关系时,往往会产生将人物性格及其所作所为对立

---

① 张批《金瓶梅》,第六十五回回评,第977页。
② 毛批《三国》,第21页。
③ 同上书,第七十九回回评,第972页。

起来写的笔法。《三国》一书贯串着魏与蜀处处对立的意识，连人物性格都是有意设计成相互对立。开始是曹刘的对立，后来是司马懿与诸葛亮的对立，再后来是邓艾与姜维的对立。人物的性格和所作所为常常是反其道而行之。这种以对偶原理写人物的手法，毛氏在《读法》里也有指出。

按照评点家的看法，对偶原理在小说叙事中的作用可以分为两个方面：一是故事"段"与"段"本身在形式上的均衡对称，两者不一定有情节和意味方面的相连，但均衡对称的形式考究亦为叙事追求的美学目的之一；二是利用故事"段"与"段"之间"对"的各种具体方式，如"正对"、"反对"等，使上下文相连得更加文情摇荡，富于变化而含义深远。金圣叹分析《水浒传》第七回"林教头刺配沧州道　鲁智深大闹野猪林"："此回凡两段文字，一段是林武师写休书，一段是野猪林吃闷棍；一段写儿女情深，一段写英雄气短，只看他行文历历落落处。"[①]细读《水浒》这一回，"鲁智深大闹野猪林"云云，其实并不出现在此回文字中。第八回的开头才是鲁智深飞出禅杖，救了林冲性命。而这一回的文字纯粹是从民间"英雄气短，儿女情长"的话头化出来，金圣叹评点得没有错。上半段写林冲含泪写休书，一切罪过归于自己，绝无半点分辩的意思，一付忍气吞声期望今后重新做人的模样。如此儿女情长，该当下半段有"吃闷棍"的结果。下半段写林冲上沧州道，一路上被两个公人欺负，行至野猪林，更临"明年今日是你周年"的险境，然林冲听毕，亦只有"泪如雨下"。此处金圣叹评云："四字写尽英雄尽头日。"[②]这两段故事情节相连，然作者按对偶的精神来表现，于是在处理上突出了前后的因果性。"儿女情长"，便有"英雄气短"的结果。所以，这两段故事，按理是属于正对。

反对的例子可以举出第二十二回与第二十三回。二十二回"景阳冈武松打虎"，武得令人胆战心惊。但紧接的二十三回是"王婆贪贿说风情"，显露出风月气象。武松下山与哥嫂相遇，潘金莲先是勾引小叔子，后被西门庆勾引，总是一番男女风情。"打虎"与"风月"恰成一绝妙反对。

① 金批《水浒》，第七回回评，第171页。
② 同上书，第180页。

文情跌宕，叙事来了个一百八十度的转弯，由英武刚强转向柔弱多姿。这种叙事瞬间截然的奇妙转化，令金圣叹赞叹万分。他评道："上篇写武二遇虎，真乃山摇地撼，使人毛发倒卓。忽然接入此篇，写武二遇嫂，真又柳丝花朵，使人心魂荡漾也。吾尝见舞槊之后，便欲搦管临文，则殊苦手颤；铙吹之后，便欲洞箫清啭，则殊苦耳鸣；驰骑之后，便欲入班拜舞，则殊苦喘急；骂座之后，便欲举唱梵呗，则殊苦喉燥。何耐庵偏能接笔而出，吓时便吓杀人，憨时便憨杀人，并无上四者之苦也。"①"对"作为"段"与"段"的连接方式本身就是多样化的，从评点家的剖析中我们可以悟得中国古代叙事艺术的丰富性。以"对"的原理融化在写人状物中，就化为金圣叹说的"背面铺粉法"。② 像《三国》写人一样，把性格反差极大乃至相反的人物放在一起写，以使双方有所映衬。如忍气吞声的林冲与勇武豪迈的鲁智深；世故的宋江与直率的李逵；糊涂的杨雄与精明的石秀等。这种写人状物的反衬已经成为文学表现的传统的技法。

评点家读解文本时还经常提到一种"正文"与"闲文"交替穿插的笔法。正、闲或正、旁相互穿插的表现手法与"对偶"的表现手法不同。"对"的基本要求是成对的两段文字定要大体相当，两段的同时出现是要造成审美的均衡对称感。所以，故事"段"与"段"的关系不是穿插而是"对偶"。"正文"与"闲文"的关系则不是这样，"正文"一定是为主的，"闲文"则是辅助性的；"正文"在叙事中的分量与重要性是"闲文"远远不能比拟的。这样说当然不是否认"闲文"在审美上的重要性，没有了"闲文"，"正文"一定失色不少。叙事的完美效果是"正文"与"闲文"共同配合而达成的，不过，"正文"在叙事功能上的地位自然显要，而"闲文"是用来穿插、点缀的。

"正文"与"闲文"的相互穿插、配合，构成了叙事文法另一类的辩证关系。评点家指出这种奇书叙事艺术中广泛采用的手法，再次证明了古典长篇叙事不以情节组织为中心的倾向。所谓"闲文"就是指这种穿插

---

① 金批《水浒》，第二十三回回评，第 435 页。

② 同上书，《读第五才子书法》，第 24 页。

文字脱离中心情节，否则就不能说它们是“闲”的。从情节组织的角度看，它们是多余的，故文有正、闲；但以故事完美的角度就必须正、闲配合。一个细节、一个意象或一小段文字，虽然它们在情节上游离于中心，但经此一点缀，中心故事则更具异彩；叙述企图传达的意味，如果没有闲文的点缀，往往得不到完美的表现。在这个意义上，“闲文”既闲又不闲。“闲文”的出现往往提供了“正文”意想不到的情景的突然转换，按中国传统叙事的审美观念，情景的突然转换引起无穷的遐想与阅读暗示，这反倒使“正文”所表达之旨达到不言自明的效果。同时，在注重情节连贯的叙事传统中，游离可能是一个很大的缺点，但在不注重情节连贯的叙事传统中，“闲文”点缀则显得五彩缤纷如天女散花，这未尝不是文采之一种。正与闲恰到好处的配合可以说是中国叙事艺术很高的境界，这只有放在中国叙事传统中才能得到理解。

毛氏父子的《读三国志法》有两条“文法”讲到闲笔点缀的妙处，举了很多例子来说明其论点，但闲笔点缀的妙用实不止所指出的两点：

> 《三国》一书，有寒冰破热，凉风扫尘之妙。如关公五关斩将之时，忽有镇国寺内遇普净长老一段文字；昭烈跃马檀溪之时，忽有水镜庄上遇司马先生一段文字；孙策虎踞江东之时，忽有遇于吉一段文字；曹操进爵魏王之时，忽有遇左慈一段文字；昭烈三顾草庐之时，忽有遇崔州平席地闲谈一段文字；关公水淹七军之后，忽有玉泉山月下点化一段文字。至于武侯征蛮而忽逢孟节，陆逊追蜀而忽遇黄承彦，张任临敌而忽问紫虚丈人，昭烈伐吴而忽问青城老叟。或僧，或道，或隐士，或高人，俱于极喧闹中求之。真足令人躁思顿清，烦襟尽涤。
>
> 《三国》一书，有笙箫夹鼓，琴瑟间钟之妙。如正叙黄巾扰乱，忽有何后、董后两宫争论一段文字；正叙董卓纵横，忽有貂蝉凤仪亭一段文字；正叙傕、汜猖狂，忽有杨彪夫人与郭汜之妻来往一段文字；正叙下邳交战，忽有吕布送女、严氏恋夫一段文字；正叙冀州厮杀，忽有袁谭失妻、曹丕纳妻一段文字；正叙荆州事变，忽有蔡夫人商议一段文字；正叙赤壁鏖兵，忽有曹操欲取二乔一段文字；正叙宛城交战，忽

有张济妻与曹操相遇一段文字；正叙赵云取桂阳，忽有赵范寡嫂敬酒一段文字。……人但知《三国》之文是叙龙争虎斗之事，而不知为凤为鸾、为莺为燕，篇中有应接不暇者，令人于干戈队里时见红裙，旌旗影中常睹粉黛，殆以豪士传与美人传合为一书矣。[①]

毛氏第二段话因太长引用有删节，他共列举了二十四例来说明可以纳入正、闲范围的"笔法"。《三国》一百二十回，毛氏在回评与夹批中共有四十七处提到正、闲的配合或闲笔点缀，仅次于提及伏笔、照应一类的"笔法"。由此可见评点家对正、闲笔法感受的强烈程度。《三国》三十六回徐庶极力向刘备推荐诸葛亮，说了一大通诸葛亮如何如何有才干的话。三十九回诸葛亮出山初用兵，曹操问徐庶诸葛亮为如何人，徐庶将己比萤火而将诸葛亮比皓月。这段话于叙事情节脉络中实属可有可无，作者不过借此机会再衬诸葛亮之才华盖世罢了。毛氏回评云："前徐庶在玄德面前夸奖孔明，是正笔、紧笔；今在曹操面前夸奖孔明，是旁笔、闲笔。然无旁笔、闲笔，则不见正笔、紧笔之妙。不但孔明一边愈加渲染，又使徐庶一边亦不冷落，真叙事妙品。"[②]毛氏在第四十八回回评中亦重申此意，谓闲文、旁文虽不是叙事的重心，但一边渲染，一边带出前文提及的人和事，使人和事都不疏漏、不遗忘。他以为正、闲的穿插、点缀有如"天然妙事，凑成天然妙文。固今日作稗官者构思之所不能到也"[③]。

金圣叹评点《水浒》最先以正、闲观念贯串叙事批评，使它成为文本剖析的基准之一。一部《水浒》评点亦有多处论到叙事的正、闲话题。不过，金氏的正闲观与毛氏的正闲观略有不同。金圣叹不以文字的多少定正闲，他有时从情节出发，有时又从故事"段"表意的角度确定何为正文，何为闲文。《水浒》第八回写林冲流放路经柴进庄上然后到达沧州城牢。文中多处提到银子。林冲更靠了银子免去杀威棒之灾。英雄因银子而免祸，小人因银子而兴高采烈。从故事的角度看，作者借银子作文章而讽世

① 毛批《三国》，第18—19页。
② 同上书，第三十九回回评，第477页。
③ 同上书，第四十八回回评，第590页。

的文字实多，但金圣叹认为是“闲文”。他说：“此一回中，又于正文之外，旁作余文，则于银子三致意焉。”[①]明指作者用银子组织一段大文作旁文。金氏于此很明显是站在情节的角度，林冲是主，银子当然就是宾。但十二回“急先锋东郭争功　青面兽北京斗武”的主要情节是杨志与周谨、索超比武。不过，作者的用意不是写比武，而是借比武写梁中书看中杨志英雄，欲托生辰纲之重任。所以，金氏定梁中书加意杨志处是正文，比武却是闲文。一回中之闲文文字远远超过正文。金氏这里显然是依文意而不是依情节定正、闲。他评道：“如此一回大书，愚夫读之，则以为东郭争功，定是杨志分中一件惊天动地之事。殊不知止为后文生辰纲要重托杨志，故从空结出两层楼台，以为梁中书爱杨志地耳。故篇中凡写梁中书加意杨志处，文虽少，是正笔；写与周谨、索超比试处，文虽绚烂纵横，是闲笔。夫读书而能识宾主旁正者，我将与之遍读天下之书也。”[②]

《水浒》第二十五回“武松杀嫂”一节文字写得惊心动魄，然摄人心魄效果的取得却是与精心安排的闲静文字的配合分不开的。这回文字在金圣叹看来是正、闲点缀、配合的一个范例。小说写武松回到阳谷县，“换了衣服鞋袜，戴上个新头巾，锁上了房门”，径投紫石街上来。及至闻得大哥已死，闲闲问了几句话头，即回到县里。“开了锁，去房里换了一身素白衣服，便叫士兵打了一条麻绦，系在腰里”，又拿了“腕刀”。从拿了腕刀再出去，叙事急转直下，有如奔雷。但此前闲闲道来如同无事。金圣叹在武松第一次换衣服处夹批云：“先写此句，与后孝服相映。完县事后，偏又不疾来，偏又去下处脱换衣服，逶逶迤迤，如无事者，妙绝。县中下处二段，使读者眼前心上，遂有微云淡汉之意，不复谓下文有此奔雷骇电也。此回读之，只谓其用笔极忙，殊不知处处都着闲笔。”[③]一个意想不到的情景，看似闲文，但与故事中心“段”的配合反而能恰尽其妙地表达作者的意思。评点家常常提醒读者注意欣赏中心情节骨架之外的闲文点缀，叙事

① 金批《水浒》，第八回回评，第 184 页。
② 同上书，第十二回回评，第 246 页。
③ 同上书，第 494 页。

的妙处很可能不在中心情节骨架之中，而在附着于此骨架的珠玉花朵。所谓的"闲文"、"旁文"、"余文"，就是这些珠玉花朵。

《金瓶梅》涉及闲笔技巧的地方就更多，叙事笔端所及几乎都是闺内琐事，如果习惯阅读以情节模式为主导的小说再阅读《金瓶梅》，一定觉得头绪纷纭，抓不住要领。这是因为作者着闲笔的地方太多，甚至让读者分不清主导情节的头绪。如第四十二回"豪华门前放烟火　赏元宵楼上醉花灯"，按张竹坡的理解，"此回侈言西门之盛也"①。主导情节是元宵节到，西门庆呈豪华富贵，在家摆放四架烟火。而作者真正渲染烟火之盛的叙事笔墨很少。四架烟火中，三架只用棋童口中一点，而详写狮子街的那架，是用一篇含有嘲笑意味的近似韵文来形容的，并无叙述描写的交代。通篇几乎都是调笑、看灯、饮酒等琐事。无怪乎张竹坡评云："文字不肯于忙处不着闲笔衬，已比比然矣。今看其于闲处，却又必不肯徒以闲笔放过。如看灯，闲事也；写闹花灯，闲笔也。却即于此处出王三官。文字无一懈处可击。又善于掉空便人。便捷如此，真如并州快剪刀矣。"②所谓"不肯徒以闲笔放过"，就是说这些叙事的小"段"虽是游离于中心情节的闲文，却是于刻画人物表现寓意不可缺少，不得目之以纯粹的闲笔。而赞王三官出场之妙，是说作者善于穿插。王三官后来成了西门庆的"义子"，这样的纨绔恰当于游玩的时候出场。又如第六十二回"潘道士法遣黄巾士　西门庆大哭李瓶儿"，中心事件至此回较后的位置才出现，前面叙了各样杂色人等，如应伯爵、吴银儿、王姑子、冯妈妈、如意儿、花子由等，都是属于穿插、点缀之用。张竹坡回评云："其一时或闲笔插入，或忙笔正写，或关切或不关切，疏略深浅，一时皆见。"③评点家拈出正闲穿插、点缀的叙事手法，实在得古人叙事的其中三昧。它虽然与现代叙事相去甚远，但还是有其深厚的古代叙事美学基础的。

经过上述一番对评点学关于叙事文理章法的清理，现在我们可以回

---

① 张批《金瓶梅》，第四十二回回评，第621页。
② 同上。
③ 同上书，第六十二回回评，第921页。

到本书开始时提出的关于评点学的叙事观念的讨论。评点家指出各式各样的"章法"，重要的如"反复迭现"、"引文"与"余韵"的配合、对偶原理的应用、"闲文"的穿插和点缀等，当然还包括一些本书没有提到的"章法"，这些叙事艺术给我们描绘了一幅古人叙事的清晰的图像：叙事是一种空间化安排故事"段"(event)的艺术。也就是说，叙事的空间化是中国古代长篇叙事的一个根本性特征。高妙的叙事艺术几乎都发生在故事"段"与"段"的连接处，发生在故事"段"与"段"的交叠重合处。虽然其中对故事"段"的定义并非始终如一，因上下文(texture)的情况对"段"即叙事中的事件单元的大小可以做出弹性的安排，但都不妨碍我们理解古代叙事的基本精神：以对"段"的空间化组织安排作为文理脉络的基本贯串，这就是叙事。评点家提出的概念，如穿插、照应、金针、接榫、对锁等，其实都是形容"段"与"段"交叠连接时的具体肌理。

叙事，简单地说就是讲故事，作者通过叙述故事的方式把人生经验传示给他人。[①] 但叙述故事一定牵涉对人生经验的感受方式，就是说作者对人生经验组织的时空模式是至关重要的。人生活在时空之中，对自己经验的感受、概括、组织都离不开一定的时空模式，人们不能想象自己的经验是与某种时空模式相互分离的。其实无论多么片断的人生经验都是内在于一定的时空模式之中的，叙事只不过是将这种内在于时空模式中的经验表达传示出来罢了。因此，当我们欲追溯古代叙事空间化倾向原委的时候，不能不注意古人的时空模式。古人对经验感受的时空模式与叙事空间化的特征存在很明显的因果关系。

我们知道古人对宇宙的周流运行是采取循环论的立场，表达这种观念的是阴阳五行的学说。太极无始无终而分阴阳；阴阳生五行，太极阴阳

---

① 这里采用浦安迪的定义，他说："叙事就是作者通过讲故事的方式把人生经验的本质和意义传示给他人。"见《中国叙事学》，北京大学出版社，1996年，第5—6页。浦氏英文论文《中国叙事学的批评理论》论到叙事本质时的说法亦可参考："fictional narrative consists in the mimesis of human action in accordance with temporal and spatial patterns perceived in the world of experience。" See *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Andrew H. Plaks editor, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977, p.348.

而又皆在五行之中;五行相生相克,无有穷尽。周敦颐《通书》云:"五行阴阳,阴阳太极。四时运行,万物始终。混兮辟兮,其无穷兮!"[①]所谓"混",就是混元太一之混;所谓"辟",就是辟散四殊之辟。万物由混、辟两种状态交替循环。站在阴阳五行论的立场,时间在本质上是无始无终、川流不息的无穷过程,经验感受到时间的存在只不过是在无穷循环的某个环节上。时间在某个循环的节点上,是有起始的;但超出具体循环节点,时间就是一片混沌,它没有明确的开始,也没有明确的结束。当经验超越具体的循环节点在宏观层面感受、把握事物在时间中的变迁的时候,它面临的是一个无穷而混沌的对象,经验在周流无穷的时间观的理性框架下,往往倾向于与这无穷而混沌的对象融化为一体。孔子临川而叹曰:"逝者如斯夫,不舍昼夜。"经验对象具体状况和过程在这里是不重要的,经验所关注的根本不是当下此情此境的川流,而是由此悟得物物迁逝不舍昼夜之无穷。经验在循环论时间模式的规范下,从具体的物象观察中升华起"无穷"的叹惜。与其说宇宙在本质上无穷,人生在本质上易逝,不如说时间模式潜在地支配、制约了主体的经验感受。也就是说,"无穷"是被经验到的。

神话研究是近世的显学,人类学家、言语学家、心理学家乃至文学家都极其重视神话学,企图从中发现民族文化的原型。假如神话作为人类经验最原初的表达方式而蕴涵着一个民族的文化原型这一看法是有道理的话,那么我们在中西神话比较中看到的现象就值得深思:沿地中海各文化传统都流传有创世神话,《旧约》有记载而希腊神话中亦有宇宙起源的神话。这些神话都包含宇宙从某一明确时间开始的观念,就是说,宇宙是一个有限的时间过程,有的甚至还认为宇宙有一个尽头。与此相近似的是中国的"盘古开天地"的神话。但这神话直到三国时才出现于记载,而

① 周敦颐:《通书·动静第十六章》,见《中国哲学史资料选辑》"宋元明之部"上,中华书局,1982年,第65页。

学者颇有怀疑。[1] 即使这样，盘古神话与典型的创世神话还是有很大的区别。第一，它没有造物主的概念，因而也没法将造物主与宇宙的关系置于外在动因、机械作用的因果律之下来说明；盘古所开之天地实际上仍然是自然而然演化的宇宙。原初混沌如鸡子，轻清者上浮而成天，重浊者下沉者而成地，盘古的作用或许可以说加速无穷的演化。这与太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦以至与无穷一类的观念，在思维理路上是一致的，并无什么不同。第二，演化既是无穷而没有终结，"开天地"云云，只是此无始无终过程之一段，与犹太创世神话宇宙为一有始有终的观念相去甚远。

沿地中海文化传统的创世神话显示了以因果律感受、把握、归纳人在宇宙中的经验的特点。因果律设定事物运动是由一个外在原因引起的，而引起他物运动的原因必定在时间上先于运动的事物而存在。因此因果链条与时间链条是一致的。在因果律支配下把握、归纳经验实际上是遵循时间秩序（timing）的安排来把握、归纳经验。当追溯到终点的时候，必定得假设一"不动的促动者"（the unmoved mover）即"终极原因"解释逻辑上的难题。[2] 神话的叙述在此情形下以时间性（temporal）作为架构原则实在是很自然的。[3] 时间性架构原则不仅体现在神话叙事中，而且继续支配欧洲中世浪漫传奇和近世小说。福斯特谈到故事与情节的区别时提出一个很有意思的看法，情节同样要叙述事件，不过特别注重与强调事件之间的因果关系；而故事只是按照顺序叙述出来的事件。[4] 西方小说情节性强，组织严密，这是一个不争的事实，而所谓情节性强就是叙述者

---

① "盘古开天地"的神话不见于先秦两汉典籍，初现于三国时徐整《三五历记》。但此书已亡佚。今仅从后人之书所引而略识其大概，如《艺文类聚》有引。故学者颇疑其是否可靠。参阅浦安迪《中国叙事学》第二章"中国叙事传统中的神话与原型"。

② 参阅成中英《中国哲学中的因果（律）模型》一文，见《中国文化的现代化与世界化》，中国和平出版社，1988年。

③ 浦安迪论中西神话比较，认为希腊神话是属于"叙述性原型"，而中国神话是属于"非叙述性原型"；其根本区别在于"叙述性原型"的神话"以时间性（temporal）为架构的原则"，"非叙述性原型"神话"以空间化（spatial）为经营的中心，旨趣有很大的不同"。浦氏指出这一区别实在是很精当。参阅浦安迪《中国叙事学》第二章"中国叙事传统中的神话与原型"。

④ 参阅福斯特《小说面面观》第五章"情节"，苏炳文译，花城出版社，1985年。

在很清晰的因果律思路下叙述故事。当然我们不能说所有西方小说家都是如此，特别在现代许多作者有意打破过往的传统，进行先锋性的实验。但至少可以说，以时间架构作为故事的组织原则，叙述事件中贯串着因果律的意识，这是自神话至中世浪漫传奇至现代小说这一西方长久文学传统的主流。

那么，中国神话的架构原则是什么呢？浦安迪在中西比较中提出空间性架构原则解释中国神话的叙事特点，他认为中国神话"非叙述、重本体、善图案"①。他在中国神话中看到的空间性架构原则与我们在古代长篇小说叙事中看到的叙事空间化的倾向是一脉相承的。当然，神话叙事还处于幼稚阶段，远不及奇书叙事来得复杂，远没有奇书叙事的手法来得高明。但奇书叙事依然保留了叙事倾向一以贯之的"原型"：以事件单元的空间排列组织为叙事的根本精神。究竟是什么原因使得奇书叙事形成空间化的倾向？神话原型的研究可以部分地提供解释，不过当我们把从神话原型的研究中得到的提示与古人处理经验感受的时间循环模式结合起来思考的时候，就会看得更加清楚。

从对时间循环模式的说明中可以看到，所谓时间循环实际上隐含了事物的本性导致了事物运动的观念，这两者是一致的。因为只有在事物运动的经验感受中才能说明时间的存在，客观的时间是不能脱离事物运动来表示的。就像沿地中海文化的创世神话那样，有始有终的时间链必须借外在性的因果律说明。而循环的时间链必须借助事物的自性运动即内在性的因果律来说明，或者说事物的自性运动即意味着循环的时间模式。李约瑟有一段话谈到中国人理解的事物的自性运动观，说得很透彻：

> 事物之所以会以其特有的方式行动，并非必定出之于其他事物先起之动作或冲击，而系由于在永不休止、反复循环的宇宙中，各个事物各有其位。禀赋与生俱来的本性，使各个事物之行动必然如此。如果事物不以此特有的方式行动，则各个事物就会丧失其在整体中

① 浦安迪：《中国叙事学》，北京大学出版社，1996年，第43页。

> 的关系位置(整体正是使事物成为事物自身之物),而转变成非其本性的事物。万物都是依赖宇宙大机体之一分子的姿态存在。万物之间相互作用,并不是得之于机械的冲力,或机械的因果作用,而是出之于某种神秘的共同感应。①

时间循环观念意味着事物是其本性自然而然地作自在运动,而依赖于本性的自在运动根本不需要外物、外力的作用,没有外力、外物作用的宇宙顺理成章地就是一个无始无终、川流不息、循环不已的宇宙。因此,当我们说事物因其本性自然而然地运动的时候,也就是说时间是循环川流不息的;或者反过来时间循环也就是意味事物以其本性自然而然地运动。叙述故事,如果排除了外在性的因果律,将事件过程自然而然地呈现出来,那么这种叙述一定隐含着时间反复循环的意味。

外在性的因果律表现在叙述上是情节的利用,即时间性架构原理;而内在性的因果律即事物依赖本性的自然运动表现在叙述上,是不注重情节,而注重事件的自然顺序的组织安排,即叙述空间化的倾向。由此我们可以感悟到古人叙事空间化的本质实际上就是将事物运动自然而然的顺序有组织讲技巧地"罗列"出来。这种"罗列"使我们感觉不到情节的因果特性,感觉不到时间在组织故事中的作用,于是时间似乎从叙事中消失了,只剩下空间性的因素。这并不是说古典长篇叙事中不出现时间性的因素,《金瓶梅》不时通过季节意象、气候变化提示故事进展中的时间变迁;《三国》、《水浒》虽然没有《金瓶梅》那么注重季节转换的衬托作用,但大致相去不远。不过,从叙事的角度看,叙述者显然没有将时间纳入情节性的因果框架之中。时间是疏离地表现在事件变迁中的,就像"陈年流水账"这句俗话所表示的那样,"账"的自然罗列就体现了"陈年流水"的意思,"陈年流水"则寓于"账"的自然罗列之中。结果,在表现上"账"就消解了时间。因为时间的反复循环本来就意味着超越时间,周流不息的时间已经消融在事物运动的无穷相连里。时间在叙事中流露,但在叙事的

① 李约瑟:《中国的科学与文明》,第二册,陈立夫主译,台北商务印书馆,1972年,第281页。

肌理中消失。

时间虽然在叙事的肌理中消失，但叙事所指向的故事“段”与“段”的组织安排展现了极为广阔的技巧施展空间。中国叙事艺术的精华可以说集中地体现了叙事空间化的努力。小说家在故事“段”与“段”组织安排的范围内，创造了令人叹为观止的艺术技巧。这与西方叙事艺术的精华体现情节的精心构思组织方面有异曲同工之妙。艺术匠心不能在一个方向得到孕育发展，必然在另一个方向得到孕育发展。这种看法虽然有“天道至公”的中国思想背景，但只要我们深切了解了中国叙事艺术独特的博大精深，就会对造物的精妙感叹不已。中国长久的叙事传统孕育出以四大奇书为代表的叙事作品，以叙事空间化为根本特征表现出中国传统的叙事艺术和叙事风格。而当年的评点家和文人纷纷称赞它们“章法”严密，针线穿插滴水不漏，良非虚语。

第七章

语文修辞的文笔意趣

对于小说叙事中的修辞问题,中西的理解有较大的差异。西方的叙事理论把小说修辞理解为叙事艺术的本质特征,因为西文语境中修辞(rhetoric)是指叙述者与故事之间的复杂关系[①],换言之,研究修辞就是研究叙述者怎样讲故事。而叙述者与故事的关系所涵盖的分析内容当然就超出了语言层面,还包括了叙述角度、叙述视点、叙述类型等一系列问题。正是在此意义上,布斯将他研究小说叙事理论的著作称作《小说修辞学》[②],在修辞的论题之下涵盖了小说叙事所有重要的内容。古代中国的评点家对小说叙事中的修辞并没有如此广阔的眼光,他们基本上是将修辞理解为文笔意趣范围内的问题,属于评点学批评体系中"句法"和"字法"层次。小说叙事中的修辞与语言学意义的修辞既有相互联系的地方,又有相互区别之处:一方面我们不能把小说叙事修辞全部归纳为语言学意义的修辞,将它们看成各种"修辞格",另一方面小说叙事修辞也离不开语言学意义的修辞,前者毕竟是在后者的基础上发展出来的。在全面检视过明清之际评点家赞许的各种"句法"、"字法"后,我们得到一个清晰的印象,小说叙事修辞建立在语言修辞基础之上而比语言修辞更加复杂。因为小说叙事修辞虽然利用汉语丰富的陈词达意的各种技巧,但修

---

① Andrew H. Plaks, "the rhetorical stance that defines the hypothetical relation between the teller and his tale." *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Andrew H. Plaks editor, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977.

② W.C.布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社,1987年。

辞所要达到的美学目的显然超出了语言的层面而与微妙的寓意相连，它甚至成为贬褒人物暗藏玄机的独特视角。古典长篇叙事的各种修辞形态的研究，评点家只是开了一个头，后来的批评并没有好好地继续研究，它在现代古典小说的研究里处于被忽略的位置。今天，我们重新清理评点家对奇书修辞形态的研究，希望能够引起对这久被忽略而又深具中文叙事特色的问题的关注。

正如语言学家研究指出的那样，汉语无论在词法和句法方面都缺少形态的变化，它不以形态的变化来带动和规定句子的组织，词序和语序的变化空间却十分广阔，词序和语序的些微变化可以构成差别很大的不同文意；字与词的本身构成，长于捕捉静态和动态的空间形象，而形声并重的文字符号有助于直观地传达事物的空间形象；字形的直观性与同音字词多的汉语特点使得取形、取音进行影射、转义的可能性增至很大的程度。[①] 这种种特点使汉语的修辞十分讲究，汉语是一种修辞性很强的语言，而精于修辞的悠久语文传统使汉语积累了丰富的陈词达意的技巧。可以说，讲究文笔意趣正是汉语一贯使用的修辞传统。小说叙事在此基础上发展出各种修辞技巧，而资深练达的文人运用这些技巧表达出蕴藉含蓄的寓意。过去，人们用"老刀笔"或"刀笔吏"形容旧时代文吏对语言文字精熟的驾驭技巧，在评点家眼里奇书作者丝毫不下于捉笔如刀的文吏，他们不是感叹"文心奥妙"就是感叹"笔中有眼"，为作者娴熟运用汉语修辞的精妙技巧所折服。因而从叙事的修辞技巧入手批评作品，由此推求其中的寓意，就成为评点家很主要的批评习惯。

事实上，古代长篇的修辞形态是十分丰富的，评点家并没有全面涉及。他们对修辞形态的探究有独特的视角，但没有像研究章法问题那样事无巨细统统纳于笔下。有些我们今天认为值得仔细探讨的修辞形态，评点家反而不去涉及，例如模仿说书人口吻、诗词曲赋在叙事文体中的点

① 参阅张世禄《古代汉语》论汉语词法与句法部分，上海教育出版社，1978年。另见申小龙《历史性的反拨：中国文化语言学》，申氏认为汉语是一种人文性很强的语言，汉语的人文性表现在"重意会"、"重虚实"、"重具象"。见《中国语言的结构与人文精神》，光明日报出版社，1988年。

缀等，评点家基本不置一词。一个时代有一个时代的批评风尚，每一时代的批评风尚其实都受某些不成文的前提的支配。恐怕模仿说书人口吻、诗词曲赋的点缀等，当时都被看成非批评范围内的现象而不受评点家的重视。只有在今天小说的叙事深受西方的影响，模拟说书人口吻、运用诗词曲赋穿插已经成为遥远的记忆的时候，它们才突然在今人的眼中被看出而成为问题，反而批评家当初深受浸染而不认为其是问题。归纳起来，明清之际评点家指出的奇书叙事修辞的重要技巧约为三项。第一，作者在关键性字眼、人物的名字或诨名里暗藏谐音和隐喻，或者在诨名、称号上做文章，玩弄文字游戏，使字表和字背的意思不一致。而谐音、隐喻和其他的文字游戏所表示的意义往往暗含作者对人物的褒贬，并且暗示人物其后的命运。它们与人物本身行为所显示的评价往往有微妙的差别，作者故意用此手法把读者带到不同甚至对立的叙述中去领会作者写人状物的复杂含义。第二，评点家指出奇书行文叙事中反讽修辞手法的运用。反讽修辞，在评点家那里称为“曲笔”、“隐笔”、“阳秋之笔”，他们对字里行间的反讽意义总是极感兴趣，一一拈出，揭示了反讽修辞在奇书小说里广泛应用的特殊地位。而我们亦可以由此而推知文人在奇书的写定中实处于不可忽视的地位，真正的市井平话和弹词用词遣句的修辞绝难以达到如此细微的讲究程度。第三，评点家极为赞赏诸如白描手法等写人状物技巧在奇书叙事中的运用，他们指出这些手法的实质是以“神理”带动写人状物的“形貌”。形神问题其实是中国古代文论、画论的老论题。一般的主张是形以显神，神以贯形，从而达到形神一致。这种美学观念具体体现在叙事中，就是白描等修辞技巧。古代评点叙事美学强调写人状物语句的详略、细节的运用，都要服从寓意和神理，并以神理为最终取舍的标准。

中国的语言文字似乎特别合适用来玩弄文字游戏，在各式灯谜、回文诗里即可看见匠心独运。陈寅恪以明末士人诗词考证当日士林世风时即发现，当时人喜将有关人之姓名暗藏于诗词之中。[①] 此亦可谓别出心裁

---

① 见陈寅恪《柳如是别传》之“河东君最初姓氏名字之推测及其附带问题”一章，上海古籍出版社，1980 年。

的文字游戏。这些文字游戏,有的无聊,有的有趣,但无不是由于语言文字组织的独特性带来这种精巧匠心的运用。语言文字的奇特之处带给作者广阔的想象空间以发挥他们这方面的才华,于是玩弄字眼、暗含隐喻、活用谐音就成了奇书修辞的一大特色,用评点家的话说就是“游戏之中,暗传密谛”[①]。评点家亦久受此一传统的薰习,不甘示弱,遇有今人浑然不觉而字里行间实有深意的地方总是一一拈出,略为评点。或有过分附会的地方,然大体上合理者居多。他们对此种修辞的敏锐感觉,实有超越今人之处。

《西游记》第一回“灵根育孕源流出　心性修持大道生”,按古典长篇结构惯例,此回当是“总纲”现出的一回。文中写猴王出世,漂洋过海来到西牛贺洲地界,打听得菩提祖师的住地叫做“灵台方寸山”的“斜月三星洞”。“灵台方寸”可能还好解一些。“灵台方寸”者,心也。而“斜月三星”则可能令读者茫然不知其意。叶昼在此评点解道:“斜月象一勾,三星象三点,也是心。言学仙不必在远,只在此心。”[②]此处的地名暗含隐语实不是无聊的文字游戏,叶昼认为这是埋藏了一部《西游记》的“宗旨”。他在此处明确地旁批道:“一部《西游》,此是宗旨。”[③]联系到《西游记》起首诗中“欲知造化会元功,须看西游释厄传”的“释厄”的说法,叶昼此解,不是无理。他在总批里补充道:“读《西游记》者,不知作者宗旨,定作戏论。余为一一拈出,庶几不埋没了作者之意。即如第一回,有无限妙处,若得其意,胜如罄翻一大藏了也。篇中云‘《释厄传》’,见此书读之,可释厄也。若读了《西游》,厄仍不释,却不辜负了《西游记》么?何以言释厄?只是能解脱便是。”[④]《西游记》的作者有意识地运用隐语暗示在字面看不出来的微意,当然这些寓意能否与故事完美结合那是另一个问题,但至少作者是有意识地使故事蕴涵比字面更深远的寓意。这一美学目的是通过

---

① 李卓吾批《西游记》,第十九回“总批”,齐鲁书社,1991年,第267页。此批实为明末叶昼假托李贽之名而作,学界已有定评。故下文注释时,称此书为叶批本,而不是李批本。

② 叶批《西游》,第11页。

③ 同上。

④ 同上书,第15页。

在文字中"暗传密谛"的修辞手法实现的。

类似的修辞形态在《水浒》里同样可以看到，而金圣叹也有出色的读解。他不但能够透过字面指出字背的隐藏意味，而且还由此试图猜测作者的内心，大发自己的人生感叹。除深解文意之外，还使他的批评渗透着对文本的同情的理解。《水浒》"楔子"，金圣叹认为洪太尉上山所遇的一虎一蛇正是世间失路英雄的隐喻。故一虎从松树后跳出，惊吓了洪太尉，金氏批云："初开簿第一条好汉。"①后雪花蛇又抢出来，金氏又批云："开簿第二条好汉。"②洪太尉下得山来，大骂山中道众戏弄了他。真人答复道："本山虽有蛇虎，并不伤人。"金圣叹紧接批云："一部《水浒传》，一百八人总赞。"③这是一处很有眼光的批点。纵观《水浒》对失路英雄的态度既有正面的赞赏，又有辛辣的反讽。此处"不伤人"云云，是暗含一个较为正面的总的态度。文字中的隐喻含义经金圣叹一批便显露无遗。又如，水浒一百八条好汉，各有本名、诨名。作者经常利用好汉的名字做文章，使它包含一些反讽性的意味。最明显的是吴用，谐音"无用"，表字学究，更是语含挖苦。但有一些诨名自民间流传下来，已经难以一一细究其微意。但金圣叹对林冲和三阮诨名的读解，至少可以聊备一说。林冲绰号"豹子头"，汪曾祺谓："始终不明白是什么意思。"④林冲的绰号与他的长相有关，《水浒》第六回说他生得"豹头环眼，燕颔虎须"。但金圣叹认为这个绰号不仅相似长相，还有反讽之意。第十四回写阮小五"露出胸前刺着的青郁郁一个豹子来"。金圣叹紧接发了一段议论："史进、鲁达、燕青，遍身花绣，各有意义。今小五只有胸前一搭花绣，盖寓言胸中有一段垒块，故发而为《水浒》一书也。虽然，为子不见亲过，为臣不见君过，人而至于胸中有一段垒块，吾甚畏夫难乎为其君父也。谚不云乎：'虎生三子，必有一豹。'豹为虎所生，而反食虎，五伦于是乎坠地矣。作者深恶其

① 金批《水浒》，齐鲁书社，1991年，第36页。
② 同上书，第37页。
③ 同上书，第38页。
④ 汪曾祺：《〈水浒〉人物的绰号》，见《汪曾祺文集·散文卷》，江苏文艺出版社，1994年，第238页。

人,故特书之为豹,犹楚史之称梼杌也。呜呼!谁谓稗史无劝惩哉!前文林冲称豹子头,盖言恶兽之首也。林冲先上山泊,而称为豹子头,则知一百八人者,皆恶兽也,作者志在春秋,于是乎见矣。"①林冲被逼上梁山,写尽英雄失路的悲叹,叙述中作者亦对之寄予深切的同情,于是在绰号里运用文字隐喻再从另一侧面予以褒贬,这是符合奇书修辞惯例的。金圣叹所说,并不是望文生义。

三阮的绰号粗看亦颇费解,幸有金圣叹的批点使我们可以窥见作者寄托的人生感叹。三阮的诨名分别是"立地太岁"、"短命二郎"、"活阎罗"。金圣叹对此有一妙解:"合弟兄三人诨名,可发一叹。盖太岁,生方也;阎罗,死王也;生死相续,中间又是短命,则安得又不著书自娱,以消永日也。"②三人诨名隐构成人生短暂、须自寻快活的暗藏意味。三阮的性格爽直不受拘束,百回本中的阮小七,最后还是回到老巢石碣村以打渔为生,可以一证。金圣叹属意三阮,于三阮诨名大发感叹:"阮氏之言曰:'人生一世,草生一秋。'嗟乎!意尽乎言矣。夫人生世间,以七十年为大凡,亦可谓至暂也。乃此七十年也者,又夜居其半,日仅居其半焉。抑又不宁惟是而已。在十五岁以前,蒙无所识知,则犹掷之也;至于五十岁以后,耳目渐废,腰髋不随,则亦不如掷之也。中间仅仅三十五年,而风雨占之,疾病占之,忧虑占之,饥寒又占之,然则如阮氏所谓'论秤秤金银,成套穿衣服,大碗吃酒,大块吃肉'者,亦有几日乎耶!而又况乎有终其身曾不得一日也者!故作者特于三阮名姓深至叹焉:曰立地太岁,曰活阎罗,中间则曰短命二郎。嗟乎!生死迅疾,人命无常,富贵难求,从吾所好,则不著书,其又何以为活也。"③金圣叹"著书"云云,当是文人人生观的流露。但他指出三阮诨名的寓意,的确可使我们增加对奇书修辞形态的了解。

张竹坡批评《金瓶梅》,创出"寓意说"。然细玩张氏的"寓意说",无非是索解人名、物名字里行间的隐喻意义,并不是指整个故事框架意义上

① 金批《水浒》,第276—277页。
② 同上书,第273页。
③ 同上书,第272—273页。

的寓意。在奇书诸评之中张竹坡最为自觉地探索谐音、双关、隐喻和各种文字游戏的含义。当然，这与《金瓶梅》的作者大量运用此类修辞手法，透过有意构思的人名、物名寄托不便明言的微意有关。这类修辞形态频繁出现的确是《金瓶梅》文本的一大特色。张竹坡或许有索解过深、求之过隐之处，但整体上说，言之成理的地方更多。实不应当把张氏的索解统统当成荒谬之言。先有作者喜好文字游戏，然后有评点家追索其文字游戏的隐义。比起《水浒》人物诨名或许从民间流传而来，含义不甚清晰，《金瓶梅》的作者对各式人物可讽则讽，在人名、物名上大做谐音、双关的文章。西门庆"热结"的酒肉兄弟之中，一个叫应伯爵，谐音为"应白嚼"；一个叫吴典恩，谐音为"无点恩"；另一个叫常峙节，谐音是"常时借"。谐音意义隐指各人的性格品行。西门庆家塾师叫温必古，谐音可读作"吻屁股"，分明隐指此人有鸡奸的癖好。果然，第七十六回此温秀才鸡奸西门庆的画童。张竹坡谓作者用此人结住"热"而开笔写"冷"之"点睛"："所云结住'热结'内一'热'字。下写'冷'字，再观其用温秀才去点睛可知。"[①]《金瓶梅》一书利用谐音、双关在人名上做文章隐指其他微意的例子，不胜枚举。有意思的是张竹坡解西门庆之庆字为"罄"。而罄有器皿的意思，与"瓶"之意同。故张竹坡认为"瓶因庆（即罄——引注）生"，所以有李瓶儿。而罄又有尽之意，"盖云贪欲嗜恶，百骸枯尽，瓶之罄矣"[②]。张竹坡对西门庆的姓名的隐义的诠释是很有创意的，不过他没有考虑到《金瓶梅》是沿用《水浒》人物现成名字的事实。但是，指出作者在角色名字上喜好玩弄双关语的手法，在评点中索解其隐在含义，这种诠释方法是可以接受的。

张竹坡认为："作者命名之意，非深思不能得也。"[③]作者每每命名都是隐含某方面的含义。就如孟玉楼一名，张竹坡即索隐出多重隐意。他在第七回回评中解道，孟玉楼赠西门庆簪刻有"玉楼人醉杏花天"之句，

---

① 张竹坡批《金瓶梅》，齐鲁书社，1991年，第1213页。
② 同上书，见《〈金瓶梅〉寓意说》，第13页。
③ 同上书，第七回回评，第108页。

即是作者以杏花喻玉楼之明证。而金莲、瓶儿、春梅合起连读,正若"金瓶梅花"。但杏花不敌金瓶梅花,小说中孟玉楼"亦遭荼毒",只得"忍辱抱屈",故玉楼即是处"炎凉世态"的"自喻"。又因"金瓶梅花,已占早春,而玉楼春杏,必不与之争一日之先。然至其时日,亦各自有一番烂漫,到那结果时,梅酸杏甜,则一命名之间,而后文结果皆见"[①],所以,玉楼又可以预示一群西门妻妾身在炎凉世界中的命运。《金瓶梅》一百回大书的结局,亦隐藏在书名里。张竹坡推论道:"《金瓶梅》何言之?予又因玉楼而知其名《金瓶梅》者矣。盖言虽是一枝梅花,春光烂漫,却是金瓶内养之者。夫即根依土石,枝撼烟云,其开花时,亦为日有限,转眼有黄鹤玉笛之悲。奈之何折下残枝,能有多少生意,而金瓶中之水,能支几刻残春哉?明喻西门庆之炎热危如朝露,飘忽如残花,转眼韶华顿成幻境。总是为一百回内、第一回中色空财空下一顶门针。"[②]张竹坡勤探文字中的隐喻意味,其根本问题并不是索解得有理无理的问题。由于汉语的精微隐奥,对谐音、双关的隐义所指人们实难反证张竹坡的索隐并非的论,但是也难以坐实为不易之论。问题在于即使叙述者有此隐喻,批评应当指出文字的隐喻是否同文本的肌理结合起来。遗憾的是张竹坡并没有这样做。照笔者的体会,《金瓶梅》中不少文字隐喻是游离于文本肌理的,并没有达到有机结合的程度。

张竹坡另一索解得饶有趣味的例子是解《金瓶梅》大结之地"永福寺"三字之意。他认为"永福"当读作"涌腹",隐指涌于腹下之物。张氏意指作者使"永福寺"的双关语义指向出生和死亡的隐喻联想。他说:"夫永福寺,涌于腹下,此何物也?其内僧人,一曰胡僧,再曰道坚,一肖其形,一美其号。永福寺真生我之门死我户,故皆于死后同归于此,见色之利害。"[③]第四十九回"遇梵僧现身施药"写西门庆初到永福寺,作者有一番耐人寻味的描写和人物对话,实可以与张竹坡的索解作证,足以证明作

① 张批《金瓶梅》,第七回回评,第109页。
② 同上书,第110页。
③ 同上书,见《〈金瓶梅〉寓意说》,第17页。

者在取名状物的时候，的确是有意运用谐音双关的修辞方法，使字背另含一重隐喻。诸如此类的索隐读解还有很多，如解金莲与敬济的关系，解月娘与雪意象的相关等，有的有理，有的牵强。总之，不失为聊备一说。

评点家指出奇书修辞的文笔意趣的第二方面是反讽这一修辞形态。古典长篇在语文层面最突出的文学成就的确是各种反讽修辞手法的运用。市井小人的欢场生涯自不待言，无论英雄豪杰统一中国的惊世伟业，无论西天取经的神圣壮举，还是绿林好汉的"拔刀相助"和"替天行道"，在文人的笔下毫无例外地蒙上一层可悲、可笑、可怜的反讽意味。悠久历史叙述的"曲笔"传统，在明代奇书叙事那里发展到登峰造极的地步，致使叙事涵咏之深刻令人思之再三。

反讽修辞在小说叙事里意指透过遣词造句、某种情景突然出现的差异和叙事角度的改变和控制等手法，使字表和字背的意思不一样，使叙事出现初是终非或初非终是的复杂效果。反讽修辞在中文叙事里早已不是新奇的概念，文人在评价中国最早的编年历史著作《春秋》时就注意到所谓"春秋笔法"。而叙事修辞暗含讽喻、惩戒的"春秋笔法"就是早期的反讽手法。反讽修辞在古典长篇叙事中有进一步的发展，奇书反讽修辞的目的不仅是讽喻、惩戒，还从根本上给读者提供相反的角度理解故事。当反讽的情景出现的时候，老练的读者当然意识到作者暗示了完全相反的叙事立场，以便让读者尽可能读透故事隐微的含义。编写奇书的文人似乎不喜欢从单一的叙事立场叙述故事，他们既喜欢作正面文章，也热衷作反面文章，评点家作为早期读者对这一语文修辞现象早已拈出，并作了许多富有启发性的分析。他们将这一类的修辞现象称作"曲笔"、"隐笔"、"阳秋之笔"，或干脆叫做"皮里阳秋"，其含义所指的就是反讽修辞。

在三家评点之中，金圣叹和张竹坡较为注意叙事中的反讽修辞，毛氏父子囿于蜀汉正统的观念，对《三国》叙事涉及大事方面反讽手法的运用，却是视而不见。不过，对叙事涉及小事方面，例如作者揶揄刘备私生活"失德"的地方，毛氏倒是能够很敏锐地指出来。刘备是三国风云的主

角之一，作者似乎有意站在蜀汉正统的立场，叙事在拥刘贬曹的表面中展开，但随着叙事的深入，读者越来越了解刘备的为人，对他是否能够担当振兴汉室的重任，也越来越持怀疑的态度。因为他的才能和品德越来越受到质疑。这种效果产生的原因即在于作者巧妙地运用反讽修辞，让读者能从另一角度看待这一故事主角的表演。第五十四回叙诸葛亮将计就计，让刘备往东吴结亲。刘备在结亲盛会上看到筵席的侍婢佩剑悬刀，竟然吓得"魂不附体"，一点儿不像纵横天下的豪杰。第五十五回写刘备娶了孙夫人，贪恋女色，乐不思蜀，而陪同的赵云无事可做。毛氏揶揄道："玄德太忙，子龙甚闲。"[①]赵云想起诸葛亮的吩咐拆开第二个锦囊，毛氏忍不住评点："玄德恋着贴肉的锦被，亏得赵云有贴肉的锦囊。"[②]为了逃生，刘备跪在孙夫人面前相求，毛氏更提醒读者："前跪丈母，今跪夫人；前在有人处跪，今在无人处跪：此是从来做丈夫的衣钵，今日流传更广。"[③]在回评中，毛氏云："玄德在车前哀告夫人，涕泣请死，活似妇人乞怜取妍，在丈夫面前放刁模样。以英雄人作此儿女态，是特孔明之所教耳！"[④]毛氏的评点固然有儒家所谓"大丈夫"习气，但也是提醒读者注意文本叙述的"另一个"刘备。这种评点分明是对奇书叙事的反讽修辞有深切的体会。

《水浒》文本显示的对绿林好汉和官府暧昧的态度颇为耐人寻味。一方面对包括皇上本人在内的大小官僚尽情揶揄或开无伤大雅但暗含讥讽的玩笑，另一方面又固执地坚持规范现存秩序的儒家立场；小说既有保留地赞扬江湖豪杰路见不平、拔刀相助的反抗强暴的造反精神，又对这种目无王法自聚山头的大胆妄为的不祥之举给予暗含否定的示警。叙述并没有卷入单一化的视角，小说既不是痛恨好汉的所作所为，但也不是盲目

---

① 毛批《三国》，第678页。
② 同上。
③ 同上。
④ 同上书，第五十五回回评，第675页。

地肯定他们的叛逆举动，叙述总是在两面性的视角中来回摆动。[①] 造成这种暧昧或模棱两可的复杂态度的根本手法，就是依赖于反讽修辞的巧妙运用。金圣叹对老练文人驾驭文字的高超反讽技巧深明其中三昧，他的多处随文批点是我们了解这种修辞技巧的有益导引。

《水浒》第一回写高俅身怀小技得端王赏识，端王登基便是徽宗道君皇帝，登基之后，作者闲闲抛出一句“一向无事”，然后写徽宗要抬举高俅。金圣叹于此处批云：“一向无事者，无所事于天下也。忽一日与高俅道者，天下从此有事也。作者于道君皇帝每多微辞焉，如此类是也。”[②]文人小说挖苦皇上甚至当今天子并非仅《水浒》一例，有的学者认为《金瓶梅》与万历朝政治有更为深入的联系，李瓶儿与万历宠妃郑贵妃之间有惊人的相似之处。[③]《西游记》第二回叙猴王在菩提祖师处不学他技只好长生，叶昼的批点就有弦外之音：“样样不学，只学长生，猴且如此，而况人乎！”“世人岂惟不学长生，且学短生矣。何也？酒、色、财、气，俱短生之术也，世人有能离此四者，谁乎？”[④]批点者明确提到酒色财气“四贪”，联系到万历十八年（1590）雒于仁呈递的使皇上难堪的著名“四贪疏”，看来批点者的发挥并不是空穴来风。又如，《西游记》第七十一回写到铃也分雌雄，而且雄铃怕雌铃。叶昼则认为这是暗讽“惧内之风”，实为影射万历遗风。[⑤] 第六十八回，叶昼借孙悟空一句话，“如今是个病君，死了是个病鬼，再转世还是个病人”，将它摘录下来，感叹“此所以今世多病人也”。[⑥] 这显然是批点者借题发挥暗讽刺万历托病不视朝数十年。稗官作家写到今上天子，正面总是显出堂皇之处，在不经意的地方则语含反讽，借以消解皇帝形象威严、高大的外表，而显出其戏剧化、可笑的内瓤。奇书对各类贪官污吏的揶揄挖苦更是应有尽有，《水浒》第六十一回石秀

---

① 参阅浦安迪《中国叙事学》第四章第五节“曲笔‘翻案’和叙事角度的操纵”，北京大学出版社，1996 年。

② 金批《水浒》，第 54 页。

③ 见浦安迪《明代小说四大奇书》，中国和平出版社，1993 年，第 43 页。

④ 叶批《西游记》，第二回回末总批，第 30 页。

⑤ 同上书，第七十一回回末总批，第 978 页。

⑥ 同上书，第六十八回回末总批，第 935 页。

痛骂梁中书的名句,"你这与奴才做奴才的奴才",可以道尽。故金圣叹认为"诚乃施耐庵托笔骂世,为快绝哭绝之文也"。①

从评点家眼里看出的江湖好汉形象一样被作者揶揄暗讽。《水浒传》第四回"小霸王醉入销金账　花和尚大闹桃花村",写后来成为梁山好汉的李忠、周通好色,欲强娶民女,遇着鲁智深打救。双方冰释之前,凡叙到李忠的地方均称大王,随着叙述的深入,大王的行为愈来愈显出与大王的处境不符,反讽的意味开始出现。一场以强凌弱欺负民女的丑行转变成强者落人被痛打的尴尬境地。文中有鲁智深"打得大王叫'救人'"之句,金氏叹为"奇绝"。他说:"七字奇文,大王字与叫字不连,打字与大王字不连,大王叫救人字不连,打得大王叫救人字不连。"②金圣叹所谓的"不连",是指主词的表面含义与实际情景严重背离。既然堂堂"大王",何以要可怜得叫"救人",而这表里不一正是反讽修辞的巧妙运用才能达到的效果。正如金圣叹在眉批分析这种文笔的妙用:"一路并不说出大王名姓,只用大王二字,便生出许多妙语来。如引着大王句、大王摸进句、大王叫救句、劝得大王句、骑翻大王句、撇下大王句、大王扒出句、马欺大王句、驮去大王句,凡若干大王,犹如大珠小珠,满盘迸落。盖自有大王二字以来,未有狼狈如斯之甚者也。"③由大王二字引出一篇令人失笑喷饭的妙文。而金圣叹亦有犀利的眼光,看出文字表里的"不连"。

第三回叙赵员外一心巴望鲁智深出家,而他"相貌凶顽",幸得长老慧眼识人,收留了他。文写赵员外里外帮忙,如同遇到喜事一般。金圣叹认为这里藏有文外的"微意":"特详此语,写得鲁达出家,可涕可笑。要知以极高兴语,写极败兴事,神妙之笔。缝匠攒造新进士大红袍,新嫁娘嫁衣裳,极忙;攒造新死人大敛衣衾,新出家袈裟拜具,亦极忙。然一忙中有极热,一忙中有极冷,不可不察。"④以一个旁人喜庆帮忙衬出鲁达命运

① 金批《水浒》,第六十二回回评,第1165页。
② 同上书,第126页。
③ 同上书,第122页。
④ 同上书,第99页。

的悲哀，虽不是英雄末路之叹，却是“时下凶顽，命中驳杂”（长老语）的不得不然。观叙述者对武松的反讽，我们也不能够认同时下的评论，认为叙事者站在毫无保留的立场赞美武松的神勇。打虎杀嫂复仇杀绝张都监一家老少十五口之后，叙述者安排了一件意味深长的事件：神勇的武松栽在一只黄狗手里。第三十一回叙武松一路逃跑，一路喝酒。打了孔家兄弟后遇着一条黄狗，武松追赶黄狗“正要寻事”。金圣叹于此批点云：“四字骂世，言世间无事可寻，一寻便寻了狗的事也。”①似乎看出叙述者的弦外之音：暴力倾向终于走到了它的反面。武松砍狗，砍了个空，跌落在水沟里。金圣叹又批云：“其力可以打倒大虫，而不能不失手于黄狗，为用世者读之寒心。”②金圣叹虽然将黄狗解作“喻小人”，减轻了这个插曲本身所具有的反讽意义，但他也看出一个勇武者失手于一只黄狗的悲哀。武松在繁本《水浒》的结局是战伤断臂，武功全失而成为“废人”。其他勇武的好汉也得类似的收场，如林冲风瘫病故，杨雄背疮而亡等。叙述者对江湖好汉的反讽是显而易见的。

一直以来研究《水浒》有较大争议的是如何看待宋江这个人物。笔者认为这亦要透过叙述者刻画宋江暗含的反讽修辞才能得到中肯的解答。在早期读解《水浒》方面，无论是容与堂本批点者还是金圣叹，都已经清楚意识到叙述者字里行间对宋江的揶揄挖苦。两位批点者对宋江都没有好感，他们的态度在现代评论中被看成是“阶级偏见”。③ 其实他们的态度是有文本根据的，容本批点者和金圣叹对作者运用皮里阳秋的笔法写宋江的艺术敏感应当引起我们的注意。当然，金圣叹做得是过分了。他自己改窜原本，将原叙述者对宋江的隐微暗讽改得相当露骨，以至露出丑态；而把他的改窜称为“古本”，真正的古文称作“俗本”。扬“古本”，贬

---

① 金批《水浒》，第598页。

② 同上书，第599页。

③ 五四以来对金圣叹及其批改《水浒》的理解和评价多有分歧。胡适、鲁迅贬斥居多，1950年代以后，又有何满子、郑公盾、聂绀弩怒斥金圣叹为“反动文人”；1980年代后，金圣叹则获得“平反”，他腰斩《水浒》忽然又被理解成“歌颂农民起义”。有关评论可参见沈伯俊编《水浒传研究论文集》（中华书局，1994年）；郑公盾《水浒传论文集》（宁夏人民出版社，1983年）；湖北省《水浒》研究会等编《水浒争鸣》第二辑、第三辑有关论文（长江文艺出版社，1983、1984年）。

“俗本”，金圣叹的行为颇有“失德”之处。然将他的改窜与容与堂本对照来看，就可以发现他不过是将原作的反讽暗示性笔法给予明朗化罢了，尚不能算作无中生有。就是说，金圣叹即有改窜，也是以原作的刻画描写作基础的，不能说完全乖离原作。况且凡有改窜之处都不能说有伤大雅。当然，改得好与不好，这是见仁见智的事情。

叙述者将反讽的焦点对准宋江，主要集中在第三十五回、第三十六回和第四十一回。金圣叹在第三十五回回评就感叹，一部《水浒》，写一百七人易，而“写宋江最难”，他提请读者留意作者“笔墨之外”的“褒贬”。[①] 第三十五回写宋江被官军围捕，宋江哄他父亲，说挺身出官无妨，倒不想落在江湖朋友手里。金圣叹马上于此处批点，请读者留神宋江的说法与他先前行为的矛盾，认为宋江“忠义”是未能体会作者的深意：“于清风山收罗花荣、秦明、黄信、吕方、郭盛及燕顺等三人，纷纷入水泊者，复是何人？方得父死赚转，便将生死热瞒，作者正深写宋江权诈，乃至忍于欺其至亲。而自来读者皆叹宋江忠孝，真不善读书人也。”[②] 第三十三、第三十四回正是浓墨大写宋江为诸好汉指路投奔梁山，而此处明写宋江言行不对，反讽之意甚明。金圣叹的批点是有根据的。接着，《水浒》作者围绕宋江开枷与戴枷一事施展反讽妙笔。宋江遭刺配江州牢城，途径梁山，他的至交好友花荣劝宋江开了枷。宋江答道：“此是国家法度，如何敢擅动！”容本批点者于此处批了一个“腐”字。反不若金圣叹批得好：“宋江假。于知己兄弟面前，偏说此话，于李家店、穆家庄，偏又不然，写尽宋江丑态。”[③] 后来，宋江继续上路，凡于无人处即付银子给公人，开了枷，于有人处有戴上，如是者数遍。金圣叹认为这是作者借枷来写宋江的权诈和深心不露。他于第三十六回回评，将关于枷的字句摘出，劝读者留心其中的反讽：

天下之人，莫不自亲于宋江，然而亲之至者，花荣其尤著也。然

---

① 金批《水浒》，第三十五回回评，第665页。
② 同上书，第666页。
③ 同上书，第670页。

则花荣迎之，宋江宜无不来；花荣留之，宋江宜无不留；花荣要开枷，宋江宜无不开耳。乃宋江者，方且上援朝廷，下申父训，一时遂若百花荣曾不得劝宋江暂开一枷也者，而于是山泊诸人，遂真信为宋江之枷，必至江州牢城方始开放矣。作者恶之，故特于揭阳岭上书曰“先开了枷”、于别李立时书曰“再带上枷”、于穆家门房里书曰“这里又无外人，一发除了行枷”、又书曰“宋江道：‘说得是。’当时去了行枷”、于逃走时书曰“宋江自提了枷”、于张横口中书曰“却又项上不带行枷”、与穆弘叫船时书曰“众人都在江边安排行枷”、于江州上岸时书曰“宋江方才带上行枷”、于蔡九知府口中书曰“你为何枷上没了封皮”、于点视厅前书曰“除了行枷”，凡九处特书行枷，悉于前文花荣要开一段遥望击应。嗟乎！以亲如花荣而尚不得宋江之真心，然则如宋江之人，又何与之一朝居乎哉！①

金圣叹所引上述九处关于枷的文字一如原本，并无改窜。金氏改动只有一处：“宋江方才带上行枷”，容本原作“宋江依前带上行枷”。金圣叹所以特别重视此回借枷一事写宋江，是因为他看出作者不是以寻常叙事之笔写宋江，而是大有反讽的深意在内。宋江夜宿穆公庄时同意去枷，金圣叹于此处批云：“闲中无端出此一笔，与前山泊对看，所以深明宋江之权诈也。写宋江答公人，偏不答别句。偏答出此三个字，便显出前文国家法度之语之诈。此书写宋江权诈，俱于前后对照处露出，若散读之，皆恒事耳。”②金圣叹的批点深得作者反讽妙笔之意：借枷之一事，开始设定一个情景，但叙述下去，读者即看到与此一情景不相协调的表现，初是终非的结果终于显露出来。所写的人物的内心世界和作者的态度不言自明地昭示于读者。这种反讽修辞，金圣叹认为是“诛心之笔”③，应该说是有道理的。

除了借写枷寄托反讽微意之外，另一个反讽的焦点就是写银子。如

---

① 金批《水浒》，第三十六回回评，第 680—681 页。
② 同上书，第 684 页。
③ 同上书，第三十六回回评，第 680 页。

果说借枷写的是宋江的人品，那么借银子写的就是宋江的处世法门。他无论对众好汉还是对猾吏小人，皆以银子通关开路。金圣叹认为这是史臣的“隐笔”。第三十六回叙宋江刺配途中遇强人追杀，逃到江边，即拿出银子求艄公摇过船来救命。金圣叹批道：“虽是急时相求，亦写卖弄银子。”[1]宋江以为艄公嫌少，再说：“我多与你些银两。”金氏紧接又批云：“一路写宋江只是以银子出色，是此回一篇之眼，不得不与标出。”[2]后艄公唱起湖州歌，金圣叹将容本原作“不怕官司不怕天”一句改窜为“不爱交游只爱钱”，并夹批一百三十六字长批，称赞此句“妙绝”，以为影射宋江。[3] 这当然不足为训。但繁本系统中作者借银子来暗讽宋江处世法的不堪之处则不成问题。宋江到了江州牢城，第一件事是送银子给差拨与管营，繁本此处均作“因此无一个不喜欢宋江”。金圣叹读出作者的弦外之意，批道：“写宋江出色，只是金银财帛，更不见有他长，处处皆下特笔。”[4]作者叙宋江在牢城里得意，不用吃苦，引一句酸辣皆备的“古语”——“世情看冷暖，人面逐高低”——称赞宋江。金圣叹深晓作者的反讽修辞的妙用，批云：“赞叹宋江能得人心，乃只用此二话，其意可知。”[5]第三十七回李逵结识宋江，作者以两人对银子的不同态度来反讽宋江。正如金圣叹批云：“写宋江则以银子为其生平，写李逵则以银子视同儿戏，笔墨激射，令人不堪。”[6]宋江给了李逵十两银子，李逵天真地以为宋江“仗义疏财”，并以自已赌输了银子不能作好汉还请宋江为憾。作者一来暗讽李逵天真得可怜，二来微讽宋江老谋深算。容本批点者于此处批云：“只这十两银子，便买了李逵，真是大贼。”[7]金圣叹评道：“没一文便做不得好汉，此宋江一路来所以独做成好汉也，语语皆与宋江激射。”[8]

---

① 金批《水浒》，第 687 页。
② 同上书，第 688 页。
③ 同上书，第 690 页。
④ 同上书，第 698 页。
⑤ 同上。
⑥ 同上书，第 705 页。
⑦ 容与堂本《水浒传》，上海古籍出版社，1988 年，第 549 页。
⑧ 金批《水浒》，第 706 页。

容本的批者意气浮露，金批则提醒读者注意作者以对比手法构成反讽的文笔妙用。正如金圣叹在回评里说："通篇写李逵浩浩落落处，全是激射宋江，绝世妙笔。"[①]叙述中制造反讽的文笔意趣，可以有多种方式，而透过人物性格、态度的鲜明对比隐藏叙述者不言而喻的评价态度也是一种常见的手法。

另一处反讽的焦点在第四十一回，叙述者似乎通过宋江归家途中遇官府追捕一节故事质疑宋江作为梁山好汉头领的品格和勇气。此回的反讽细节涉及金圣叹多处的改窜，虽然他并无多少关于反讽修辞的批点，还是需要在此辨明。第三十九回宋江浔阳楼题反诗，有句"他时若遂凌云志，敢笑黄巢不丈夫"，看似一个顶天立地的汉子。宋江获救，落草梁山之后，按此逻辑叙述者似乎应该写宋江如何创一番事业，做一条汉子。可是不然，叙述者却把宋江置于一个极为尴尬的反讽场景，显示他完全与此相反的品质和对江湖事业临阵退缩的动摇和迟疑。官军追来，宋江躲入庙厨，金本作"身体把不住簌簌地抖"，容本原作"气也不敢喘，屁也不敢放"。[②] 紧接一处，金本作"宋江抖定道：'可怜天——'"，容本原作"宋江道：'却不是天幸。'"[③]宋江刚刚叹完天幸，就有官兵拿火把来照宋江藏身的神厨，金本作"宋江抖得几乎死去"，容本原作"宋江道：'我这番端的受缚。'"[④]宋江刚喘定一口气，官兵又来，金本作"宋江簌簌地又把不住抖"，容本原作"宋江道：'却不又是晦气，这遭必被擒捉。'"[⑤]宋江叹未休，官军再来搜查，金本作"宋江这一番抖真是几乎休了"，容本原作"宋江道：'我命运这般蹇拙，今番必是休了。'"[⑥]由此相互比勘可以看出，金圣叹有四处将容与堂原本用宋江自言自语显示他的恐惧和动摇的地方改窜为行为的叙述，并且以宋江"发抖"这一动作贯串头尾，但第一处的改窜不及原

---

① 金批《水浒》，第三十七回回评，第700—701页。

② 同上书，第783—785页。容与堂本《水浒传》，第613页。（凡引金本处，皆见金批《水浒》。凡引容本处，见容与堂题李卓吾批评《水浒传》，上海古籍出版社，1988年。）

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

作生动。不过所有改窜都是顺着容本原作的初意。这里的反讽修辞意在显示他全无一条硬汉的品质，所谓"敢笑黄巢不丈夫"云云，纯属自欺欺人，心不对口，言不对行。

张竹坡分析《金瓶梅》一书的反讽修辞，有较多的笔墨集中在吴月娘身上。他认为作者处处用隐笔写月娘，罪月娘不能恪守妇道，西门有亡身败家的下场，月娘不能辞其咎。张氏对月娘的态度颇有点似金圣叹对宋江的态度。这两人在故事中的地位有点相似，一个是江湖豪杰的头领，一个是西门群妻妾的雌首。批点者从儒家正统观念出发，注重聚散离合人事反常的前因后果，归因于为首者其心不正、其身不修。因此，在具体的评点中给予了较多的关注，这与他们的批评观念有关。但是，在另一方面，评点家的这种认识确实又与文本实际相关。正如《水浒》许多反讽修辞的重笔都落在宋江身上，《金瓶梅》反讽的重点即是吴月娘。全书先后两次写月娘拜求子息，第一次在第二十一回"扫雪烹茶"，第二次在第五十三回"拜求子息"。张竹坡断第一次为假，第二次为真。瓶儿嫁入西门家后，月娘即与西门有隙，闹了别扭。作者特写月娘于夜深人静之际焚香礼拜，保佑"夫主回心"，妻妾六人"早见嗣息"。西门在一旁偷窥，大为感动。看似一个识大体的"大妇"。然"拜求子息"则不及其他诸妾一言，只求保佑自家。前后相较，联系到她助西门贪图瓶儿财物种种行为，张竹坡断作者"用笔之意"是"用阳秋写月娘真是权诈不堪之人也"。因为"月娘前后文，其贪人财，乘人短，种种不堪，乃此夜忽然怨而不怒，且居然《麟趾》《关雎》，说得太好，反而不像也，况转身其挟制西门处，全是一团做作，一团权诈，愈衬得烧香数语之假也"。[①] 张竹坡又断云："月娘求子，盖正对'扫雪'一回也。夫雪夜求子，明是怨愤，而借求子作勾挑之讨，所以笼络其夫。此回求子，方是真正求子也。然总与西门无相关涉，写尽继室之假。"[②]张氏对月娘的分析，微有礼教苛求太甚之意，但亦为我们了解作者反讽修辞的运用，了解作者如何通过前后情景的差异，提供一个初非终

① 张批《金瓶梅》，第二十一回回评，第319、320页。
② 同上书，第五十三回回评，第788页。

是的结果，给人物以种种反讽，指出读解分析的范例。

反讽修辞所需要的文字表里不一，有时需要通过一段叙述才能产生这样的情景，如上文谈到对月娘的反讽，即经过数十回文字，才出现初非终是的反讽结果。但《金瓶梅》应用广泛的另一种形成反讽的手法是创造即场效果的不协调，使褒贬之意自然流露。西门庆生子加官双喜临门，第三十一回叙西门开宴庆喜，请来当地达官贵人，内有二位太监。喜庆欢宴，太监点曲，居然一点"叹浮生有如一梦里"，再点"虽不是八位中紫绶臣，管领的六宫中金钗女"，三点"想人生最苦是离别"。情景杂错，完全不能相配。一来挖苦揶揄太监无知；二来西门欢场生涯的弦外之音自然流露。欢宴三曲，张竹坡分别批云，"一部主意"，"恰如一部间架"，"一部关目"。[①] 张氏在回评中提请读者注意，作者用太监出场是为了"下针砭"："开宴内却特用两太监说出三套词曲名色，将一部主意间架，前后排场说尽。当极炎热时，如何插人冷调，然不于此处下针砭，又何以儆醒世人，故用二太监也。"[②]张竹坡"冷调"、"针砭"云云，就是我们今天说的反讽修辞。作者总是善于在特定情景之中使气氛突现不相协调，啼笑皆非中反讽的寓意自然流露出来。又如第三十七回西门庆初到王六儿家勾搭，炕床上挂着"张生遇莺莺蜂花香的吊屏儿"；第六十九回西门庆到林太太家鬼混，迎门朱红匾赫然写着"节义堂"，并有一联曰"传家节操同松竹，报国勋功并斗山"。张竹坡认为，"林太太之败坏家风，乃一人门一对联写出之，真是一针见血之笔"[③]。再如，第三十二回婊子李桂姐认西门为义父；第五十五回西门拜蔡太师为"干生子"。西门认婊子为女，太师认市井为子，张竹坡批云："写太师之恶与趋奉之耻，为世人一哭也。写桂姐假女之事方完，而西门假子之事乃出，递映丑绝。吾不知作者有何深恶于太师之假子，而作此以丑其人，下同娼妓之流也。文笔亦太刻矣。"[④]不过我们从张竹坡的批点中可以看出作者极善制造情景的反差并在其中隐

---

① 张批《金瓶梅》，第473、474页。
② 同上书，第三十一回回评，第460页。
③ 同上书，第六十九回回评，第1049页。
④ 同上书，第五十五回回评，第809页。

含讽意。

探讨过评点家议论奇书的反讽修辞之后，再来检视评点家指出古典长篇“句法”层面讲究文笔意趣的第三个特征：白描传神。评点家每每在小说叙事写人状物出色的地方批上“化工之笔”，或批“传神”、“白描”，或简单批一字“画”、“趣”；反之就会批“画工”二字。所谓“画工”就是只写出人或物的形迹相似，而没有写出人或物的神采。“画工”的反面就是“化工”，所谓“化工”就是能够写得人或物形神兼备。可见小说叙事批评中形神同样是一个重要的美学范畴，评点家坚持用形神兼备的美学理念分析、估量古典长篇在这方面的成就。当然，追求形神兼备也是小说作者的美学理念，创作者首先提供了这方面的文本事实，批评者才能据此施展自己的分析才华。

美学意义上的形神问题并非评点家首先提出，其实它早就是中国美学史上一对重要的范畴。它首先在画论、书论、诗论中被提出来，融入小说叙事当然是在这之后，而在小说批评中讲究形神问题，则自评点家始。一般来说，中国美学的一贯传统是讲究形神兼备，理论家或许有偏爱，但实际创作中无不以生气充盈的内在意蕴完美灌注于外在形迹为上品。讲究形神兼备的美学传统在绘画等艺术实践中育成了抓住事物某一最有特征而传神之处加以锤炼熔铸然后表达出来的习惯。所谓形神兼备实际上对创作而言是如何抓住最能传神之形的问题。在讲究形神兼备的美学传统里，假如要传一物之神，其形体之各部分在重要性上是不均等的。形体中某一部分通常被认为比其他部分更加重要，其理由在于它比其他部分更能传达一物之神。因而在表达上其他不甚重要的部分可以被忽视，甚至遗弃不顾。因此，形神兼备中之形其实是一个在神的统摄观照下，需要加以选择甄别的概念，艺术家如果不善选择、甄别一物之形迹，就不可能表现出一物的神韵。

刘义庆记顾恺之画人，“或数年不点目睛。人问其故，顾曰：‘四体妍

蚩，本无关于妙处。传神写照，正在阿堵中。'"[①]同是画一人，顾恺之把"四体"与"阿堵"相对，以为两者的重要性不同。"阿堵"更能传神，故作画时慎之又慎，而"四体"则无关于妙处。苏轼论作画的形神，一秉顾氏的说法。他认为，传神除难在目之外，颧颊亦是一显人神韵的要处，作画宜仔细观察，"目与颧颊似，余无不似者；眉与鼻口，可以增减取似也"。人的神采表现在面部表情上，各部分并不是均等的，而人亦各不相同，"凡人意思各有所在，或在眉目，或在鼻口"[②]。又如董其昌论作画，亦极力反对"刻画细谨"，以为此是"为造物所役"。所谓"刻画细谨"，就是事无巨细包罗物象之所有皆入画中来，此为画之道所不取，"盖无生机也"[③]。他总结董北苑画树的巧妙云："北苑画杂树只露根，而以点叶高下肥瘦取其成形。此即米画之祖，最为高雅，不在斤斤细巧。"[④]造诣高深的画家，均能根据自己的体验，选择物象之蕴意传神处加以表现，不在乎"斤斤细巧"。因为有所"遗弃"，才能有所"取留"；事无巨细，统而括之，则神气不见；精微处突出而不暇细谨，则神韵自见。又郑板桥论画诗："爱看古庙破苔痕，贯写荒崖乱树根；画到精神飘没处，更无真相有真魂。"[⑤]特选古庙之"苔痕"以显其枯寂，特取荒崖之"树根"以神其荒凉。这也是刘熙载论诗以形写神之旨："山之精神写不出，以烟霞写之；春之精神写不出，以草树写之。"[⑥]山除烟霞外并非无物，春除草树外并非不能显现，但他物所以不取，盖烟霞为山之神，草树为春之神故也。取精弃粗，以神鉴形，以形写神，是中国美学形神论的重要讲究，在分析具体创作的时候，不可不细察。

---

① 刘义庆：《世说新语·巧艺》，见胡经之主编《中国古典美学丛编》上，中华书局，1988年，第55页。

② 苏轼：《论传神》，见沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年，第89页。

③ 董其昌：《画禅室随笔》，见沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年，第253页。

④ 同上书，第251页。

⑤ 郑板桥：《郑板桥集·题画》，见胡经之主编《中国古典美学丛编》上，中华书局，1988年，第74页。

⑥ 刘熙载：《艺概·诗概》，见胡经之主编《中国古典美学丛编》上，中华书局，1988年，第77页。

回顾古典美学的形神范畴的精义将有助于我们分析评点家指出奇书叙事白描传神的问题。叙事文学中的形神与绘画中的形神相比，因借以表达的媒介不同，文字表达不如绘画直观，但两者又有相互贯通的共同神理。叙事文的写人状物一样显示出弃粗取精、以神鉴形的一贯精神，叙事的妙品一样不喜大小无遗的描写与叙述，总是善于抓住关键传神的细节，寥寥几笔，传示出所写状的人或物的神韵。所谓白描即贵在简洁传神。评点家把这类叙事手法称作白描，白即寓简之意。所谓白描就是简描。评点家对中国古典叙事学的一大贡献，就在于指出并肯定古典长篇写人状物的精妙处是简笔传神，而不是浓墨重彩写人状物。相反，评点家如果遇到描写太多，交代太繁，总是以为不可取，故批上一“删”字。取简不取繁，抓住最能表现事物神髓的细节，勾勒出其神态，这种美学上的文笔意趣在古典长篇中随处可见。

张竹坡有时将白描叫做“追魂摄影”，如第一回的回评：“描写伯爵处，纯是白描，追魂摄影之笔。”“俨然纸上活跳出来，如闻其声，如见其形。”[①]作者首先要对所写之人的神采有透彻的理解，追其“魂”，才能一一形容描写出来，达到摄其“影”的目的。《西游记》第二十三回“三藏不忘本　四圣试禅心”，记师徒一行来到西牛贺洲之地，猪八戒贪宿主三女儿之色，欲留此地。当主家表白招婿之意而唐僧急欲去时，猪八戒三说：“不要栽我，还从众计较。”很生动地表现出八戒口头否认自己贪色，而实际想留下做女婿的心理。作者不惜三次重提相同的细节，叶昼对此极为肯定：“描画八戒贪色处，妙绝。只三个‘不要栽我，还从众计较’，便画出无限不可画处。”[②]无限不可画处以一言出之，就是以简胜繁、以少胜多、以精胜粗的道理。这种笔法，如叶昼三十二回、三十八回批的如出一辙：“描画孙行者顽处，猪八戒呆处，令人绝倒。化工笔也。”[③]“描写行者耍处、八戒苯处，咄咄欲真，传神手也！”[④]作者都是以简洁的文笔，抓住能显示特征

① 张批《金瓶梅》，第一回回评，第5页。
② 叶批《西游》，第二十三回总批，第321页。
③ 同上书，第三十二回总批，第443页。
④ 同上书，第三十八回总批，第526页。

的细节加以发挥，达到传神的目的。

金圣叹对《水浒》第二十三回“王婆贪贿说风情”一段的分析也是极好的例子。此回叙西门庆偶然看见潘金莲，即为其美色倾倒，央求王婆通关作媒。作者写西门出现在王婆处均作“踅”字，如“踅入王婆茶坊里来”、“又踅将来王婆店门口”、“只见西门庆又踅将来”、“又在门前踅过东去”、“径踅入茶房里来”。金圣叹认为，“踅”字足为一篇之眼，恰好表现西门庆垂涎美色又无处下手的神态。一个因暴发而炙手可热的市井小人于一“踅”字里，真面目毕现。他在回评里极赞“踅”字的妙用：“写西门庆接连数番踅转，妙于叠，妙于换，妙于热，妙于冷，妙于宽，妙于紧，妙于琐碎，妙于影借，妙于忽迎，妙于忽闪，妙于有波摞，妙于无意思，真是一篇花团锦凑文字。”[①]类似形容得极为生动的细节，还有第二回鲁智深拳打镇关西的那阵“肉雨”。金氏叹认为“真觉笔墨都跳跃而出。肉雨二字，千古奇文”[②]。由评点家富有创意的批点，我们可以得到如下引申的结论：古典叙事文讲究白描传神的文笔意趣显然是深受先前早已蔚为大观的画、书、诗里以神摄形，以形写神，追求形神兼备的美学传统的影响，它们都是相同美学传统里的产物。

假如上述的分析无误，它引起我们思考另一个问题：以西方现实主义的评价眼光看待中国古典叙事文究竟有多少道理？各种有关中国古典小说的“现实主义”的说法，其实远不是没有疑问的。如果以瓦特对欧洲文学现实主义来龙去脉的清理来建立我们关于小说现实主义的概念的话，中国古典叙事文的白描传神表现出来的文笔意趣，当不是同一回事。瓦特认为，欧洲现代小说首先建立在对个人在真实环境下全部遭遇的兴趣的基础上，因此，“具有一种完全真实姿态的平铺直叙的文体”是必需的，由此形成了平铺直叙的文体“体现其详尽的生活观的叙事方法”，这就是欧洲文学的现实主义。[③] 但是，讲究形神兼备叙事趣味的古典长篇与欧

---

① 金批《水浒》，第二十三回回评，第 435 页。
② 同上书，第 87 页。
③ 参阅瓦特《小说的兴起》第一章“现实主义和小说形式”，三联书店，1992 年，第 22、27 页。

洲文学的现实主义实在相差非常遥远。中国叙事文写人状物以简洁传神为尚，平铺直叙是一个形容叙事低能无方的贬义词。《水浒》百回繁本第二十一回写宋江被拉到阎婆惜住处，接着是一段铺陈描绘卧室摆设、家具的话，共百余字。这段铺陈并非完全无用，而照说该是最有“现实主义”味道的一段文字了。但容本批点者毫不客气地将之括起来，批云：“可删。”[1]这是显示中西叙事文美学旨趣差别的一个很有意思的例子。推究容本批点者的初意，当是指这段文字与表现阎婆惜或宋江的神气完全无涉，故属多余可删之列。古典长篇叙事技巧的讲究与绘画一样，形迹方面的运用要服从神气的要求，以神气为最终决定取舍的标准。而神气当然不是在形迹周详的叙述中显现出来的，相反，它是在少量细节、意象的苦心经营中出现的，太多的叙述交代反倒会淹没可能有传神作用的文字的精妙之处，故平铺直叙在中国叙事美学里被视为不可取，实与传神写照的审美取向、爱好有关。画人讲究阿堵传神，写诗讲究练诗句之眼，叙事讲究白描传神，其实道理是一样的，就是厌恶那种事无巨细、毕而出之的铺陈细巧。用“现实主义”的概念硬套中国古典叙事文，解释古典长篇的叙事特征，必然造成对中国叙事美学的自身传统和许多精微艺术手法视而不见。

在以上探讨中，我们将评点家指出奇书语文修辞这一层次的特点简单地总结归纳为三个方面。其实有的时候它们是相互贯通的，例如，一个传神的细节，可以是一个很出色的反讽；而含义隐微的反讽同样不排除有力地传示人物神韵的可能性；一个词的谐音、双关引起的隐喻联想，其意味多是与反讽相关的；而反讽则必须通过言辞的巧妙运用来实现。实际上，关于对象的许多分别，不过是出于分析的方便罢了，实在不必太过拘泥。总的来说，我们看到一个倾向：各种修辞手法的应用，特别是反讽修辞被广泛运用于写人状物，其根本用意是造成寓意的多样性和复杂性。作者不喜单调直陈的叙事角度，他们总是通过出色的反讽把读者带入多变甚至相互矛盾的寓意境地。从批点中看到的叙述者对反讽修辞的特殊

① 容与堂本《水浒》，上海古籍出版社，1988年，第289页。

爱好，使我们联想到更为深入的问题：对于反讽手法的热衷到底与文人世界观自身的困境有没有相连之处？初步的答案是肯定的。文人包括评点家本人的儒家的教养是根深蒂固、牢不可破的。他们从小接受儒家的教养，由此建立个人对他们生活着的世界的责任和抱负，并建立一套是非善恶的价值标准。但是，这套价值标准指向的理念世界与他们生活其中的现实世界常常是有很大冲突的，而古代世界观之中并没有其他方法帮助他们平衡、摆脱或超越这种冲突。于是，文人永远是用儒家是非善恶的价值标准来衡量现实，从而确立他们对现实世界的态度。

远在虚构散文小说发育成熟以前的历史叙事那里，史臣们就非常出色地运用“曲笔”、“春秋笔法”隐讽那些背离纲常礼教的丑事。传说孔子作春秋而乱臣贼子惧，不论《春秋》是否具有如此巨大的魅力，在历史叙事中混含想象性的价值这已成了牢不可破的传统。这种情况一方面反映了隐喻、谐音、双关等与“曲笔”技巧相联系的手法在历史叙事里得到空前的发展，另一方面反映了叙述者面对现实时的两面态度：摇摆于抽象肯定的理念世界与具体否定的现存事实之间。历史叙事的这个传统对小说叙事产生了决定性的影响，反讽修辞的叙述立场和整套手法，基本上是从历史叙事继承下来的。文人们一方面囿于儒家理念所构筑的古代世界的框框之内，另一方面又对儒家理念派生的当下现实表示失望和困惑。文人自身的满怀理想而又重重碰壁的困境，正是小说叙事反讽修辞大行其道的文化背景，它孕育了古典叙事的反讽传统。这个传统首先见于历史叙事，再次见于小说叙事。离开了这个文化和世界观的困境，我们很难解释文人对反讽的特殊爱好，也很难解释这套修辞方法在古典叙事里竟然发育到如此烂熟的程度。这是一个艺术上富于想象和创造的良好传统。文人们透过熟练的修辞技巧和叙事角度的控制，把多层面和复杂的寓意传示给读者。叙事文本也由于反讽手法的运用而变得含义隐微，耐人寻味。

结　语

深具文化意蕴的批评方式

如果我们站在逻辑推论的角度看明清之际的小说评点，无疑显得较为零碎。零碎是指它依附文本的形态特征。因为小说评点不采用推论型的理论形态，基本上是意（评点）随文（小说文本）生，即使是较为完整的"读法"，也是随感而发，信手拈来。这种文学批评的方式与我们今天习惯的现代论文方式相去甚远。更兼评点家议论纵横，忽东忽西，往往给人小说评点并非严肃文学批评的印象。孙楷第虽然承认金批《水浒》"明迄于今，传诵不衰"，但又认为，金圣叹浮华浅薄，"其所评论，以浅而易晓，特为世人所喜"。[①] 不过，在了解评点家对评点的专注和执著之后，不能不认为这是带有时代色彩的偏见。金圣叹自称 11 岁开始读《水浒》，评点完成于崇祯十四年，按此计算断续的评点进行了二十余年。毛纶、毛宗岗父子评点《三国》更是用了两代人数十年的时间与精力。唯张竹坡批点《金瓶梅》据其弟张道渊记载，"旬有余日而批成"[②]。此说殊难取信，张批共十余万言，而《金瓶梅》线索繁复，张批纹丝不乱，不似短期能够完成。当然，这不排除明清评点之中有粗制滥造之作，但流传下来有影响的评点确实是评点家呕心沥血的作品。评点家对评点的专注和认真执著与五四以来学界对评点的误解就已经证明，两者由于时移势易、世风转移，

---

① 孙楷第：《金圣叹评定本水浒传七十五卷》，见《戏曲小说书录题解》，人民文学出版社，1990 年，第 112、114 页。

② 张道渊：《仲兄竹坡传》，转见陈洪《中国小说理论史》，安徽文艺出版社，1992 年，第 225 页。

文化鸿沟已经形成，历史与现实的沟通已经存在困难。本书就是有感于此，尝试打破鸿沟，作文学批评方面历史与现实的对话。

本书以现代论文的方式"重构"明清之际评点学，希望能在逻辑推论的形式之下真正回到评点学。事实上，今人对评点学的谈论，无论肯定还是否定，都是今人与古人对话的产物。至于真相何在，恐怕是一个难以回答的问题。不过，对话与对话不同，有的侧重借题发挥，有的侧重理解古人。本书"重构"云云，仅仅希望对明清评点作一个冷静的读解。它的方法当然只能是逻辑推论式的，舍此并无别的选择。除此之外，本书尽量避免今人的理论批评观念和具体批评框架的影响。由上文的分析我们可以得到一个大体的结论：明清之际评点学是有其内在思维理路的小说叙事批评体系；它的事文分立观构成评点学独特的文本意识；在其文本意识之下发展出一套对"文"的见解，结构论、文理章法论、修辞论就是评点学对文本见解的核心，也是其叙事批评的三个层次；评点学体现了中国文学批评传统深厚的文化意蕴。

评点形式本身是深含中国文化意蕴的文学批评形式。在近代，王国维第一个采取西方的论文形式批评《红楼梦》，这标志着评点形式的终结。论文首重逻辑框架，论据围绕论点，论点着意集中清楚。它采用脱离直观感觉的完备的知识形式，深入地讨论批评者提出的文本某一方面的问题，显示出强烈的"批评者中心"的倾向。五四以来，新的批评观念和方法的引入使批评界对评点形式产生了成见。最有代表性的是胡适将评点斥为"八股选家流毒"。[①] 八股影响评点已见于上文的论述，而八股的影响不见得都是流毒。批评界既对评点形式有了偏见，就不会去思考问题的另一方面：评点作为小说叙事的批评形式，它有什么意义和价值？其实，评点作为一种批评的形式，它表现了"文本中心"的倾向：批评者的批评依据文本的脉络进行，批评者在文本的任意地方只要发现值得言说之处，即可停下来在此发表见解。问题点可大可小，视文本与批评者的识见

① 胡适：《〈水浒传〉考证》，见《胡适古典文学研究论集》，上海古籍出版社，1988 年，第 745 页。

为转移，完全不受逻辑框架的限制。评点形式体现了批评家对文学文本的全面接触、感受、领悟与评价。由于这种形式提供的广阔空间，它不用像现代论文形式那样，将批评对象划分成几个方面，必须选择有限的角度切入文本。中国的批评传统本来就强调"知人论世"，批评者要对批评文本和与批评文本有关的事物有全面的知识，而评点形式则提供了实现这种批评理想的有效途径。诗话的形式是这样，小说评点的形式也是这样。如果说现代论文的形式像西医的解剖，注重条分缕析地分解和综合对象；中国明清小说评点就像名胜古迹游览的导游，带你遍历山川奇景秀丽风光的奥秘。这位导游忽古忽今，忽前忽后，你走到哪里，他解说到哪里，看似条理不够，略嫌随意指点，但真正的会心人，才能体会其中三昧。

附　录

建立小说的形式批评框架

——西方叙事理论研究述评

自1986年至1992年，这是国内译介西方现代叙事理论最为活跃的年头。此前，西方现代的叙事理论基本不为国内学界所闻，此后译介渐趋于沉寂。不过，在这短短的六年中，翻译界和出版界作出了实绩，为我们带来了西方现代叙事理论最有代表性的作品。例如，代表英美研究风格的布斯的《小说修辞学》(1987)、马丁的《当代叙事学》(1990)、瓦特的《小说的兴起》(1992)，代表欧洲大陆研究风格的《叙述学研究》(1989)、热奈特的《叙事话语、新叙事话语》(1990)、外国文学研究资料丛书编辑委员会编的《俄苏形式主义文论选》(1989)、托多洛夫的《批评的批评》(1988)、王泰来编选的《叙事美学》(1987)。而国内对西方叙事理论的阐释和评论当推张隆溪的《二十世纪西方文论述评》(1986)和胡经之、张首映的《西方二十世纪文论史》(1988)。两著中对西方叙事理论的介绍和评论推动了读书界的兴趣。上述文献虽然不是西方叙事理论的全部，但足以代表这个理论最有成就的部分，可以让我们对它有一个大体的了解和分析。本书对西方叙事理论的评述主要是建立在上述文献的基础上的，当然也兼及一些未经翻译的文献。

20世纪西方文论界对叙事的研究，大体上可以划分为英美和大陆两种不同的风格。前者较多地继承自亚里士多德以来的古典叙事理论的传统，基本上可以看成是古典叙事理论的现代发展；后者则肇始于俄国形式

主义文论和结构主义语言学理论，属于广义的结构主义思潮下的产物。这样的划分只是为了理解的方便。事实上以法国为代表的当代叙事学，其问题的发端依然是亚里士多德的叙事思想，同时亦兼论及英美叙事理论中提出的热点问题。只不过所遵循的思路有所不同，渊源所自有所不同，论述的侧重点有所不同，因而显出基本风格的差异。如果我们忽略它们当中的差异，其实可以看出它们共同的理论兴趣，这就是建立一套相对完整的叙事文体的形式分析框架。在这个大的理论旨趣之内，英美学者和大陆学者各有不同的发现和贡献。

一

在诸种文体之中，小说出现最晚，但后来居上，变成统治文坛的主流文体。但是，与小说创作的这种主流地位不相称的是小说批评在批评领域的边缘地位。长久以来，小说批评一直不能做到与诗歌批评或戏剧批评齐头并进。小说批评的成就远远落后于诗歌批评或戏剧批评。在写作方面小说是一位显赫的角色，在批评领域小说批评则是一位边缘的次要角色。这种情况恐怕中外皆然。连新批评的泰斗韦勒克也在感叹小说批评的落后，他说"无论从质上看还是从量上看，关于小说的文学理论和批评都在关于诗的文学理论和批评之下"[①]。大部分有创见的理论和批评几乎都源自对诗歌、戏剧文体的认识。以中国古代为例，为数不多的小说序跋和几部小说评点与浩如烟海的诗话、词话相比简直不成比例。原因可能复杂多样，例如文体地位、读者偏见等因素，都可能影响批评者的兴趣和注意力。但是，从文体内部寻找原因，小说文体被认为"不纯"，这不能不说是一个重要的原因。长期以来，文评界存在一条不成文的"共识"：小说作为一种文体，不如诗歌、戏剧那样纯粹。[②] 换言之，文体本身

---

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店，1984年，第236页。

② 如韦勒克、沃伦《文学理论》一书提到某些学究的看法，认为小说不是严肃的艺术，它只能使人自我放纵，因为小说与消遣、娱乐、逃避现实等行为有广泛的联系。见同书第十六章"叙述性小说的性质和模式"。

的艺术含量不如诗歌、戏剧那样高。小说文体可以是艺术,但它是一种"不纯"的艺术。作为语言艺术之一,小说文体受非艺术因素的"污染"程度严重。在这种不成文的"业内惯例"影响下,文评界一向将诗歌作为文体的最高范例。研究者对诗歌用力最多,戏剧次之,小说则等而下之。翻开古今中外最有独创见解的文评,几无例外都是诗评。所以,文学理论的另一个名称是诗论,而且一直沿用至今。

文评界这种不成文的隐含前提到底有几分道理?要回答这个问题,笔者认为还是言之过早。文体知识的积累还不足以让我们下一从容的断语,来判定谁是谁非。不过,有一点可以肯定:"文体优劣论"本身很大程度上取决于我们对文体自身的认识。某种文体优越很可能由于人们对该文体认识透彻,知之甚详故能言之成理;同样,某种文体"不纯"亦可能由于人们对它认识肤浅,说不出多少门道,故以"不纯"视之。换言之,它不一定是文体自身的问题,而是人们对文体认识深浅的问题。悠久的诗歌批评传统使人们对诗这种文体认识得比较透彻,再加上诗歌文体特征明显,直接诉诸感觉。多少年来诗歌批评已经形成一些能够有效把握诗歌内容的成熟的批评范畴,诸如节奏、韵律、平仄、气韵、形神、意象、虚实、意境等,这些范畴历久不衰,行之有效,它们标志着人们对诗歌文体的本质性认识。诗歌批评的深度很大程度上是建立在这些范畴基础之上的。离开这些范畴,离开人们对诗歌文体的知识积累,诗歌批评在诸种文体批评中独占鳌头的地位是不可想象的。以这种观点反观小说批评,我们就会明白旧的小说批评何以不能上轨道的原因,并且理解 20 世纪英美和大陆小说批评何以会不约而同地转向叙事研究,叙事几乎成为小说理论中数十年不衰的"神话"。

小说作为文体在西方出现较晚。按照瓦特的观点,以 18 世纪英国小说家笛福写的《鲁滨逊漂流记》为标志,小说文体才开始出现,继而兴

起。① 如果与史诗或戏剧相比，小说至少要晚出现足足二十余个世纪。所以文评界对小说文体认识的不充分，是可以理解的。小说文体最直观的地方，是它的情节与人物。毫无专业训练的读者，看过一部小说，都能复述出它的故事情节，都能谈出对其中人物的感受。所以，小说批评从最直观的地方开始，中外都是如此。只要我们稍为涉猎一些 19 世纪和 20 世纪初的小说批评，就会发现它们毫无例外都是以情节和人物为核心而展开批评的，其中人物的分量一般比情节的分量大。如为我们熟知的恩格斯的"典型环境中的典型人物"的说法；勃兰兑斯《十九世纪文学主潮》中才气横溢的对人物和故事的印象式批评。比较专业化的探讨也跳不出这种批评模式。英国作家福斯特 1927 年发表的题为《小说面面观》的讲演，被誉为"二十世纪分析小说艺术的经典之作"②，也是以人物和情节为分析的核心。演讲共分九章，有两章讲人物，有两章分别讲故事和情节。对小说最有启发性见解的也来自这四章，例如后来作品人物评论常把人物分为圆形人物和扁平人物，即来自福斯特；他把故事定义为按时间顺序排列的事件的叙事，而把情节定义为一系列有因果关系的叙述出来的事件。这个划分也为后来的论者所肯定。福斯特对小说有不少创见，也开始注意到叙事——即故事的讲法问题。但是，整体来看，福斯特对小说的基本观念，还是属于传统的思路。

当然，批评范畴的有效性并不在于它是旧的还是新的，而在于它是否抓住特定艺术形式的本质。依笔者的意见，情节和人物固然是小说文体分析中的范畴，但并不是核心的范畴。情节分析的弱点在于难以深入。什么样的情节才是好的情节？跌宕起伏抑或悬念丛生？从写作实践看，平平淡淡的情节有时是惊世之作不可缺少的。情节所揭示的只是小说文体中一个比较肤浅的方面。再说人物，人物作为小说文体分析的范畴，在古典小说批评中很重要，因为古典作家以塑造人物为根

① 瓦特在《小说的兴起》一书中，把小说看成是形式现实主义和大众社会的产物，因此它与先前的散文叙事作品存在明显的区别。他认为笛福、理查逊、菲尔丁是小说文体的开创者。《小说的兴起》，三联书店，1992 年。

② 见福斯特《小说面面观》中"编者的话"，花城出版社，1985 年。

本的美学追求。但人物在现代小说批评中并不见得重要,因为美学追求在现代作家中已经改变。这个变化或许给我们以启示,人物并不是小说文体的核心范畴。在批评实践上,人物分析通常信息量低,浮泛浅薄,不能给人艺术感悟;同时,人物分析最严重的弱点是跨越文体形式直接谈论作品的内容,批评不是建立在审美的基础上,而是建立在意识形态观念之上。人物批评无法深入到作品的内部。笔者以为,小说批评不能像诗歌批评那样深入,更多的恐怕不是小说文体本身的"不纯",而是旧式批评对小说文体的认识尚浅,还没有找到更有效的分析范畴切入小说本文。旧式批评和古典小说理论的这个弱点就是西方现代叙事理论的起点。

只要我们稍微通晓西方小说批评的发展史,就会明白在旧式小说批评与现代叙事理论之间,存在着一个逻辑的发展。像前文所说的那样,旧式批评以人物和情节为中心,无法将批评建立在本文的艺术形式分析之上,因而缺乏牢固的基础。一句话,旧式批评没有抓住小说文体的要害,没有提炼出概括小说文体本质特征的核心范畴。由于这个致命的弱点,旧式批评不可能提升批评的水准,不可能有一个广阔的自我发展空间。它的批评实践已经证明它不可能超越教条式批评和印象式批评的局限。20世纪的小说文论的焦点,无论在大陆还是在英美,都不约而同地转向研究叙事,绝不是偶然的。理论兴趣的转移标志着寻求小说研究的突破。这种文论焦点的转向成为旧式小说理论与叙事理论的分界线。毫无疑问,叙事是小说文体中一个更为本质的问题。小说之所以为小说在于它的故事及其讲述。一篇小说,人物形象可以模糊不清,情节可以平淡无奇,但仍不失为伟大的小说。但任何小说必定得有故事,而故事必定得有其独特的讲述。小说批评到了现代才算找到小说文体的根本所在,才以叙事为核心展开其理论研究及批评。小说批评以叙事为核心远比以人物情节为核心更能抓住其文体特征,叙事范畴的建立更体现了人们对小说文体认识的深化。完全可以说叙事理论代表了文评界对小说文体认识的飞跃。

叙事作为一个文论话题，实在渊源长久。不只是小说才存在叙事，远在小说产生之前的史诗、戏剧也存在叙事。柏拉图分析史诗的模仿时就区别出 mimesis 和 diegesis，前者叫做完全模仿，诗人"竭力造成不是他在讲话的错觉"①，就像戏剧或散文叙事作品里的直接引语，讲述者完全隐蔽在人物话语和行动中；后者叫做纯粹叙事，诗人"以自己的名义讲话，而不想使我们相信讲话的不是他"②，讲述者站在局外人的立场，把人物的话语和行动复述出来。亚里士多德曾试图调和二者的对立。但后来忽视叙事话语问题的古典主义批评则不再探讨这一对立。到 19 世纪末 20 世纪初这一问题又突然出现在英美文评中。詹姆斯用 showing(展示)和 telling(讲述)这两个词来表示。布斯的名著《小说修辞学》开篇首谈的就是重究 showing 和 telling 的真正含义。托多洛夫和热奈特也谈到相同的话题。这显示了柏拉图的文论话题和西方叙事理论的渊源关系。不过，我们应当看到柏拉图的区分是很初步的，今天的研究已经远远超越了柏拉图。事实上，完全模仿是根本不可能的，也是没有必要的。无论是戏剧还是叙事作品里的直接引语，依然存在一个隐含的叙述者。他不现身并不等于不存在。这一点现代叙事理论早已澄清。但是，也应该指出柏拉图的文论话题是西方叙事理论的一个源头。英美批评对于叙述视点的研究，对于隐含作者的分析，就是源自对柏拉图区别的再检讨。

叙事理论的另一个渊源就是现代语言学。指出现代语言学对叙事理论的影响很重要。从写作的角度看，叙述故事与小说的历史一样长，但也只有到了现代语言学的成果被充分接受的时候，叙事研究才有大发展。夸张一点地说，欧洲大陆的叙事学实际上就是对现代语言学的"模仿"，许多叙事学的术语都是从语言学直接借用过来的，例如叙事语法、语式、语域等。现代语言学的思维方法、概念、理论旨趣直接启发了大陆的叙事学。以索绪尔为代表的现代语言学产生于上世纪初，20 年代俄国形式主

① 热奈特转引柏拉图《理想国》第三卷中的话。见热奈特《叙事的界限》译文，张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989 年。

② 同上。

义者普洛普应用其观点和方法研究俄国民间故事,1928年著成《民间故事形态学》一书。事隔二十年经列维—斯特劳斯介绍,才在法国文评界产生影响。叙事成为时髦的词汇在法国六七十年代盛极一时。语言学对叙事理论的影响是两面的。它一方面有助于深化对叙事这一核心概念的探讨,形成严密的有自己逻辑分析框架的理论系统;但另一方面也使叙事理论陷入语言的陷阱,变成干巴巴的、没有人性的、缺乏审美价值判断的纯粹形式理论。当然并不是人人如此,在这方面巴特和格雷马斯要走得远一些,而热奈特和托多洛夫则要好得多。叙事理论在90年代虽然不再时髦,但也正因为它不再时髦了,我们才可以看得更清楚一些。

二

按照热奈特的看法,叙事理论"主要是研究叙事文和故事之间的关系,叙事文和叙述行为之间的关系,以及故事和叙述行为之间的关系"①。热奈特对叙事话语研究范围的理解来自托多洛夫1966年提出的划分,托多洛夫把叙事问题分成三个范畴:时间范畴,"表现故事时间与话语时间的关系";语体范畴,"叙述者感知故事的方式";语式范畴,即"叙述者使用话语的类型"。② 二人的界定并无不同,而且大致符合包括英美叙事研究在内的基本情况。如果要用比较简练的语言概括西方叙事理论的研究范围,热奈特和托多洛夫的定义算是最为可取的了。为了叙述的方便,笔者先讨论第三个范畴即语式范畴,然后再讨论时间和语体问题。

所谓语式,大体上就是英美文学批评中讲的叙述视点。法国学者喜欢比附语言学的概念,故好用自创的概念。而事实上这种比附极为蹩脚,笔者看不出"视点"与语言学上的"语式"有何类似。不过讲到叙事,不论讲什么样的故事,叙述者都要站在一个特定的语言角度来进行叙述行为,

① 见张德寅编选《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989年,第191页。

② 热奈特在《叙事话语》一书"引论"部分转引托多洛夫《叙事作为话语》一文的定义。同上书,第294页。

语言角度可以有多种变化。不同的语言角度会产生不同的效果。就像眼睛看事物,在眼睛与事物之间必然形成特殊的角度关系,不同的视角会影响对物体大小、颜色、质地的感受。最直观地反映这种关系的是摄影镜头和物体的关系,不同的距离和角度所摄的同一物体,会呈现十分不同的样貌。用语言讲故事,虽然没有那么直观,但道理是一样的。正如马丁所说的那样:"在绝大多数现代叙事作品中,正是叙事视点创造了兴趣、冲突、悬念、乃至情节本身。"[①]在叙事研究中,视点问题一直占据中心的地位,而且也取得相当令人满意的发现。

叙事分第三人称和第一人称,这已是人所共知的常识。前者能够创造一个多变的虚构世界,但缺乏在场感;后者有包括心理细节表达在内的可信性,但不得不将叙述局限在回忆录或书信自传的形式里。这种一般的区分已经被对视点深入的研究所超越。19 世纪许多伟大的小说家已经用自己的创作消除了这一以前被认为是不可逾越的界限。对叙事视点的探讨如果仅仅停留在分别叙述人称这些表面工夫上面,那是没有什么意思的。视点研究只有结合具体的作品,探究作家设计的那个叙述者如何突破文体规定的人称界限,才能说明作家独特的艺术手法。西方学者在叙述视点的具体研究上有两项对小说文本的观察很有价值。其一,他们发现叙述者在讲述故事的过程中往往变换视角,故意使讲述无意中由外视角游移到内视角,又由内视角反游移到外视角;或者故意模糊叙述者与人物的区别,让这有明显区别的两者不知不觉地混淆在一起。其二,叙述者漫无逻辑地从一个透视角度跳进人物之中,并以人物的内心看世界。马丁将这两种情况概括为:"在第一种情况中,叙述者是观看者,人物的内心被观看。在第二种情况中,任务是观看者,世界被观看。"[②]尤其是那些有现代主义倾向的作家,他们特别喜欢故意模糊叙述观点。

马丁举海明威的小说《幸福》中开头的一句话作例子:"It was now lunch time and they were all sitting …"这句话有一个很明显的语法矛盾,

---

① 马丁:《当代叙事学》,北京大学出版社,1990 年,第 159 页。
② 同上书,第 178 页。

就是"was now"。now 是指此刻,而 was 是指此刻之前的当时。如果站在一个清晰的视角,可以说 was then,但不可以说 was now。而海明威的小说"充满这类反常的副词用法和其他各种奇怪的时间与时态的组合"。[①] 所有这些用法都是有意义的。马丁认为,由于"这里"、"现在"、"这"、"那里"、"今天"等词汇属于指示词,"它们的意义决定于说话者在时空中的位置。通过排除一切自我提及之语,叙述者切断了指示词与一个可确认的说话者的正常联系;这样它们(指示词)就被自由地吸附到任务的此时此地上来"。[②] 看起来是一个第三人称的叙述者,诉说出来的故事却有了人物自身的感受。此种讲述下的叙述者与人物是混合,即俄国批评家巴赫金说的"双声话语"(a double-voiced discourse)。作家这样处理叙述视点,"意味着叙述者实际已经体验到人物所体验的,但又没有在这种形式中留下自己在场的任何痕迹"[③]。

热奈特对普鲁斯特长篇巨著《追忆似水年华》周密的叙事分析印证了相似的笔法。简单地看普鲁斯特的这部长篇用的是回忆自传体,不言而喻属于第一人称。但深入分析就可知道,这是一部"伪装的自传"。热奈特引用布雷的话说:"第一人称叙事是有意识的美学选择的结果,而不是直抒胸臆、表白心曲的自传的标记。"[④]《追忆》的叙述视点经常跳跃,主人公马塞尔的话语和叙述者的话语常常混杂在一起,而有时马塞尔身兼"我"和叙述者。普鲁斯特是经过长久的探索才找到这种叙事表现的,作者的用意在于"把主人公的经历与叙述者的往事揉在一起,使叙述者能够评说主人公的经历而不留介入的痕迹(因此最终采用了直接自身故事的叙述,主人公、叙述者和面向需要教育和说服的读者大众的作者这三个声音可以在该叙述中交织混合在一起)。另一个是叙述内容广阔、大大超出主人公的内心经验,不时要求一个几乎'无所不知'的叙述者的公设,由

---

① 马丁:《当代叙事学》,北京大学出版社,1990 年,第 167 页。
② 同上书,第 168 页。
③ 同上书,第 170 页。
④ 热奈特:《叙事话语》,中国社会科学出版社,1990 年,第 174 页。

此产生了我们已碰到过的聚焦困难和聚焦的多样性"①。热奈特所说的聚焦其意思与英美批评中视点的意思相近。他通过对普鲁斯特叙事文本的反复求证，终于由视点研究入手，给出关于《追忆》叙事文体特征和普鲁斯特美学贡献的令人折服的结论："这种模棱两可的，或不如说复杂的、故意制造论乱的立场，不仅标志着《追忆》的聚焦体系的特点，而且标志着它全部语式实践的特点：最高度的模仿和原则上与一切叙述行动的小说模仿相悖的叙述者的介入，既同时并存又彼此矛盾；直接引语的优势因人物语体的自主性而更为加剧（对话的高度模仿），但最终使人物全神贯注于一个巨大的语言游戏之中（高度的文学非现实性），与现实主义全然对立；最后，在理论上互不相容的各种聚焦之间展开竞争，动摇了叙述表现的全部逻辑。"②古典批评用截然划分的观念看待叙事中主观与客观、模仿与叙述。而事实上叙事是一个巨大的空间，留待作家去发挥自己的艺术才能。研究叙述视点可以从文本的角度揭示作家独特的叙事笔法和审美用意。

西方叙事理论惯常把叙述视点与叙事文之间的复杂关系用距离及其变化来形容。在不同的叙事文本那里，两者的距离有远近之分，即使同一叙事文本，不同的单位话语，亦显示不同的距离。就像马丁分析海明威和热奈特分析普鲁斯特所揭示的那样，视点的预设是为讲故事服务的，而讲故事受制于特定的美学目的。归根结底美学价值的取向决定着叙述视点的预设。也就是说，作者的美学趣味会反映在他独特的叙述视点中。布斯曾经把视点与叙事文之间的距离总结为四条小说"修辞律"，也算是英美视点研究的一般归纳。第一，"叙述者可以或多或少地离开隐含的作者"；第二，"叙述者也可以或多或少地远离他所讲述的故事中的人物"；第三，"叙述者可以或多或少地远离读者自己的准则"；第四，"隐含的作者可以或多或少地远离读者"。③ 不过，布斯对距离的归纳并没有作详细

① 热奈特：《叙事话语》，中国社会科学出版社，1990年，第177页。
② 同上书，第145页。
③ 布斯：《小说修辞学》，北京大学出版社，1987年，第175—177页。

的说明，尤其没有结合具体的文本实例来说明不同的视点所包含的不同的审美意义。

三

在叙事理论的三大范畴即视点、时间和语体之中，英美研究几乎没有触及后两大范畴。英美学者比较多地从修辞技巧切人本文，而欧洲大陆的学者受现代语言学的启示和影响甚深，主要概念和灵感都来源于语言学，因而引发对叙事中的时间和语体的深入探讨。热奈特《叙事话语》一书共分五章，其中有三章讨论《追忆》的时间问题。他认为此一问题以前不受重视而又实在是探讨叙事文本中的重要问题。他从“顺序”、“时距”、“频率”这三方面属于叙事中的时间概念入手，分析普鲁斯特的叙事特征。他的结论具有文本分析的可信性，已经成为叙事分析的范例。

众所周知，无论在现实还是在虚构中，事件的发生都是顺时的，时间的方向性是单一的。但是，叙述者在讲述中往往有意打破事件的自然秩序，按照叙事的需要而进行排列。因此，叙事话语中的时间是非线性的。故事与叙事话语这种时间表现上的不同为作者开辟了一个广阔的叙述空间，作者可以自由地发挥其才能，达到不同的美学目的。在欧洲文学的叙事传统中，叙事一般是从中间开始的，继之以解释性的回顾，这就是倒叙的手法。普鲁斯特的叙事为这个传统加进了前所未有的东西。在小说中，叙述者马塞尔长夜不眠，追忆已经消逝的往事，他的回忆主宰了全部叙事。虽说回忆也是倒叙，但比之一般的倒叙，其时间的前后往复变化简直令人眼花缭乱，以至倒叙这一概念根本不能描述普鲁斯特以记忆位置点为中心的叙述。热奈特仔细分析普鲁斯特的叙事文本，将自然顺序中时间与叙述出来的话语时间分割成一小段一小段进行对比，发现其中的“时间倒错”简直惊人。叙述在过去、过去中的未来、未来中的过去与叙述主体此刻的现在之间往复跳跃，普鲁斯特的叙述问题创造了这四者“近乎奇迹的融合”。然而在往复跳跃的频率过密的时候，叙事就显示出“走

向无时性”的倾向。[①]

作家在处理故事与叙事话语之间关系的时候，可以表现出很大的灵活性，要看具体的美学目的才能决定特定时间长度发生的事件需要多少篇幅来叙述。例如，十年当中发生的事件可以用180页的篇幅叙述，而一年半当中发生的事情也可以用630页的篇幅叙述，其中的300页只写两天。热奈特把这种故事时间与叙事时间的不等时性叫做“时距”。而故事时间与叙事话语时间完全等时则时距为零。那就是平铺直叙的流水账式的叙事。按照热奈特的看法，普鲁斯特叙事时距变化非常大。数天发生的事情可以写上数百页，而数行字可以写十二年的事情。这说明一方面“叙事逐渐放慢，故事延续时间很短而经历时间长的场面越来越重要”[②]；另一方面“省略越来越大，以某种方式来补偿速度的放慢”[③]。在放慢叙事的时候，小说往往出现长长的描写段，但普鲁斯特的描写“从不引起叙事的停顿”，不像巴尔扎克会进行“时间外描写”，叙述者抛开故事的进展孤立地描写一个对象。热奈特认为，这是因为普鲁斯特的描写“与其说是对被凝视物品的描写，不如说是对凝视者的感知活动、印象、一步步的发现、距离与角度的变化、错误与更正、热情与失望等等的叙述和分析”[④]。总之，在普鲁斯特那里“描写被吸收为叙述”。而普鲁斯特对省略的用法也很有个人特点。他从不利用别的作家常用的概要叙事，不追求运用概要叙事创造连贯性。在这种情况下普鲁斯特宁可让叙述中断，给读者一个“完全静默无声的省略”。

热奈特还生创频率这一概念用于分析普鲁斯特文本故事时间与叙事话语时间的关系。他认为，叙述者可以用四种方式处理话语与故事的时间关系：一次讲述发生过一次的事；数次讲述数次发生过的事；数次讲述一次发生过的事；一次讲述数次发生过的事。普鲁斯特最喜欢用的是第三种方式，而这就是重复叙事。热奈特认为普鲁斯特有一种对“重复的陶

① 热奈特：《叙事话语》，中国社会科学出版社，1990年，第41—47页。
② 同上书，第58页。
③ 同上。
④ 同上书，第65页。

醉”。这是因为《追忆》的叙述者以记忆为中心,对事件发生的地点记忆得很清楚而对准确的时间则模糊不清。因此,当涉及叙述事件或描写对象的时候,普鲁斯特特别喜欢用表示曾经多次发生的时间副词,诸如“有些日子”、“别的时候”、“往往”等,这种笔法使得被叙述者显出变幻不定、时间不清的特性。热奈特认为:“时间、日子、季节的返回,宇宙运动的周而复始,既是最经常的样式,又是我情愿称作普鲁斯特反复主义的最恰如其分的象征。”[①]通过上述“顺序”、“时距”、“频率”三个方面切入普鲁斯特叙事文本中故事时间和话语时间的关系,热奈特有一个结论性的发现,普鲁斯特叙事虽然在某些方面跟欧洲传统有关,但是在根本的方面,“普鲁斯特叙事破坏了所有传统的叙述运动,小说叙述的整个节奏体系深深受到损害”[②]。应该说,从艺术创新的角度,普鲁斯特对传统叙事节奏体系的破坏,未尝不是一项独到的成就。

语体这一概念是大陆批评所特有的,它的部分内涵已包含在英美批评的视点理论之中。按照托多洛夫的解释,叙事语体这个词是用来说明读者“在故事中可以辨认出来的各种感受”[③]。读者不参与虚构,无法对叙述出来的事件感同身受,只有通过叙述者传达出来的感受才能加以辨认。因此在叙事文本中语体概念所涉及的是叙述者与人物的关系。[④] 而视点理论研究的当然不仅仅是话语类型,还包括具体话语类型下叙述者如何传达自己的声音,也就是说视点概念涵盖了叙述者与人物的关系。在布斯的《小说修辞学》中,“小说中作者的声音”是一个用三章篇幅讨论的重要论题。笔者评述西方叙事理论,区分英美与大陆两派,亦是有鉴于它们所使用的概念不同,而所探讨的问题相近这一事实。如不加区分,则不能把握住概念语词背后的实质所在。

---

① 热奈特:《叙事话语》,第 92 页。

② 同上书,第 72 页。

③ 托多洛夫:《叙事作为话语》,张德寅编选《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989 年,第 298 页。

④ 马丁亦有类似的见解,他认为视点研究必须扩大范围,使它“包括人物与叙述者的关系”和“人物之间关系”。《当代叙事学》,北京大学出版社,1990 年,第 178 页。

语体概念所涉及的视点问题，上文已有讨论，此不赘述。值得一提的是托多洛夫在《叙事作为话语》一文中提出叙述者与人物的三种类型：叙述者大于人物；叙述者等于人物；叙述者小于人物。[①] 所谓叙述者大于人物，是指叙述者知道的比人物要多，他甚至可以看到主人公脑子所想的东西，并且不用告诉我们他凭什么知道。多托洛夫认为古典叙述最常使用这种叙述类型。而第二种类型即叙述者等于人物也是常见的，尤其在现代。"在这种情况下，叙述者和人物知道的同样多；对事件的解释，在人物没有找到之前，叙述者不能向我们提供。"[②]不论采用什么人称写作，都可能存在这种情况。如卡夫卡的《城堡》先用第一人称，后用第三人称，但同属"叙述者 = 人物"这一语体。至于叙述者小于人物的类型，意指"叙述者比任何一个人物都知道得少"。他好像从外部观察，不能进入任何意识。托多洛夫认为这是一种"感觉主义"的传统。这一类叙述比较少见，直到 20 世纪才偶尔出现。

在 1960 年代大陆叙事学兴起的早期，巴特和托多洛夫都曾鼓吹过另一种研究。巴特叫做"功能"，而托多洛夫叫做"句法形态"，所指的都是寻找某一叙事文本潜结构的那种研究。他们把文本比附成一个句子，任何句子都遵循一定的语法规则。同理，叙事文本也存在某种"语法规则"。这种研究十分类似于普洛普在《民间故事形态学》所作的研究。普洛普将一百个俄罗斯民间故事按照"寻找"、"历险"、"复仇"等情节功能分成三十余类，确立这些不同故事的共同"潜结构"。例如，托多洛夫如法炮制过《"十日谈"的语法》，格雷马斯作过《叙事结构研究》，试图总结一套适合一切叙事文本的"叙述语法"。国内介绍西方叙事理论的时候，多陈述这一方面的尝试。笔者认为，这类结构主义色彩浓厚的尝试，其实是代表叙事理论中没有多少价值的那类研究。其中对语言学生吞活剥式的抄袭，生造难以理解的概念，对叙事文本机械式的割裂，凡此种种只能算是一种走火入魔的执著吧！并不能代表多少学术上的新知。

---

① 托多洛夫：《叙事作为话语》，张德寅编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989 年，第 298—299 页。

② 同上书，第 299 页。

四

西方叙事理论在两方面为叙事作品的形式分析提供了有效的工具。第一是它的视点理论，它从叙述者所运用的话语类型和叙述者观察感知故事方式的角度，为本书分析建立起一个逻辑性的框架。第二是它的话语时间理论，这个理论是建立在故事时间与话语时间的根本差异这一认识之上的，它为叙事技巧的运用提供了理论的证明，也为本书分析开辟了一个广阔的领域，分析者可以沿着这一途径切入作品，读解本文。完全可以说西方叙事理论在文本分析方面是本世纪西方文评界对叙事作品的理性探讨最重要的贡献。它的出现使叙事作品分析有可能摆脱长久以来印象式批评或教条式批评的弊端，使批评实践更加理性化，从而可以与诗歌批评和戏剧批评一争高下。

叙事研究在西方特别在欧洲大陆风靡一时，不可避免带有其思想背景的痕迹。这种背景痕迹值得提出来讨论的有两点。一是英美经验主义哲学传统和欧洲大陆理性主义哲学传统对其理论倾向的影响，二是语言学的影响。英美受经验主义的浸润，故其叙事研究比较直观，比较经验化，所探讨的问题切近阅读经验，易于理解。马丁和布斯的论著比之巴特、热奈特和托多洛夫的同类论著，明显地易于为读者接受。大陆理性主义传统对后者影响甚深，他们喜欢建立一个大框架，由于大框架本身是从语言学生硬地套用过来的，他们对叙事研究的真知往往被埋没在一大堆似是而非的语言学概念之中。语言学同为本世纪最重要而且最先锋的人文领域的成果，但它对英美叙事研究产生的影响远不如对大陆的影响。语言学不仅启发了俄国形式主义，而且启发了叙事理论。当然，这种影响良莠参半。积极的方面是现代语言学对语言现象精细的分析大大地帮助了清理叙事研究的基本概念，使得叙事研究不再笼统，面对叙事文本有了具体着手的地方。叙事从一个抽象的概念发展为包含一套分析工具的理论，叙事分析因而具有操作性，很大程度上是拜语言学所赐。消极的方面上文已略有所述，主要是教条

式地生搬硬套语言学的概念。学者们对现代语言学的膜拜已使他们忘记了叙事学和语言学的差别。叙事话语固然是语言现象之一,但叙事话语并不仅仅就是语言现象那么简单,准确地说叙事学与语言学的对象不是一回事,叙事研究最终是通向审美的,而叙事话语仅仅在话语的意义上才是语言现象。1960 年代法国叙事学刚刚兴起的时候,套用语言学概念的痕迹特别明显,那时的论著往往一册在手而不堪卒读。情况后来有所改观。

叙事理论与形式主义文论、新批评一样,关注的是作品本文(texte)的内在机制。它们有一个共同认可的理论前提:本文是一个独立自足体。这种认识也可以说源自现代语言学,它使学术关注从相关的、社会的、历史的方面转向独立的、结构的、本文的方面。当六七十年代叙事研究风风火火的时候,没有人觉得这有什么问题,除了它给批评带来清新的观念和革命性的变化之外。1980 年代中期叙事理论日见批评之时,托多洛夫发表了一部反思性的论著《批评的批评》。他对叙事学的理论前提产生了怀疑,重新检讨了"诗的活动是一种不及物的活动"的说法。托多洛夫的反思实在是切中要害:"二百年以来,浪漫派以及他们不可胜数的继承者都争先恐后地重复说:文学就是在自身找到目的的语言。现在是回到(重新回到)我们也许永远不会忘记的明显事实上的时候了,文学是与人类生存有关的、通向真理与道德的话语。"[①]在对叙事研究作出重要贡献的人当中,托多洛夫是比较清醒的一位。确实,如果说叙事理论有什么根本性的缺陷,这缺陷就出在它的理论前提。正是因为如此,它在叙事文本分析方面比较深入,但是它的形式分析难以和审美批评结合起来。在批评实践上,往往是就形式论形式。用中国的文学批评术语来说,就是有"形"而无"神"。文学的本文自足性,与其说是对真理的发现,还不如说是一时的学术时尚。在建立叙事作品形式分析框架的意义上,西方叙事理论交出了一份令人满意的答卷。但是,如何将形式分析与审美的批评结合起来,使得形式分析不仅仅像解剖刀,把作品切割开来就算了事,而且能够重构作品的审美意义,叙事研究还有很长的路要走。

---

① 托多洛夫:《批评的批评》,三联书店,1988 年,第 178 页。

再版后记

这是一本旧作，十二年前由北京大学出版社出版，是当年据博士学位论文修订而成。承蒙吴承学兄的美意，将本书收入他与彭玉平主持的“中国古代文体学研究丛书”，值此机会，表示我的谢忱。岁月流逝，这本短论还有再版的价值，值得欣慰。

趁重版的机会，改正了文字的误植，还将引文与原文重新核对一遍，改正了引文的讹错。至于文字表述和观点则一仍其旧。初版本承蒙饶师芃子教授赐序，同时附有我的一篇西方叙事学的述评，今次再版，保存旧观。时至今日，笔者仍然认为明清之际的评点家对长篇章回美学特征的揭示，还未被学界充分认知。研究比起以前虽然是多了，但离古人的语境还是有“隔”。我自己做完这个题目，如同拿砖敲门，既是门开，砖也丢弃。十二年后的今日，以为这是平生一憾事。

当年写作的时候，电脑技术才开始应用。到有机会再版，部分文档已经不全，部分文档遍寻不获，只好根据初版本重新录入丢失的部分，幸好得到姚斯青同学的帮助，使我免去枯燥的烦劳，在此表示衷心的谢意。

2011 年 12 月